Que sais-je ?

Jérôme Dorival

La cantate française au XVIII^e siècle

puf

QUE SAIS-JE?

La cantate française au XVIII^e siècle

JÉRÔME DORIVAL
Professeur d'histoire de la musique et de musicologie
au Conservatoire national de région de Lyon

DU MÊME AUTEUR

LIVRES ET ARTICLES

La cantatille en France au XVIII^e siècle, thèse de 3^e cycle, 2 vol., 195 et 284 p. dactylographiées (1980).
Les créateurs de la cantate française au XVIII^e siècle, thèse de musicologie du CNSMP, 105 p. dact. (1981).
Rameau de A à Z, sous la dir. de Philippe Beaussant, Paris, Fayard/IMDA, 1983 (articles sur les cantates).
Le concerto pour clavier, Lyon, Aleas, 1990 (avec D. Dubreuil et D. Gaudet), 104 p.
Pour une pratique musicale de l'informatique, in la revue *MARSYAS*, Paris, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, décembre 1991.
André Campra à Versailles, Centre de musique baroque de Versailles, 1993 (article sur les cantates de Campra).
Grame, Actes musicaux 1993, Lyon, Médicis, 1994, 112 p.
Sébastien de Brossard, Les cantates, édition critique, Centre de musique baroque de Versailles, 1997, 288 p.
Notations musicales en Rhône-Alpes. Partitions en Rhône-Alpes, Éditions Compact, 1997, 80 p.
Catalogue des fonds musicaux conservés en région Rhône-Alpes, les manuscrits (1600-1870), t. I, ARDIM-Mémoire active, 1998 (avec P. Lacombe, C. Pédrinis, F. Saillard, 302 p.).

ŒUVRES MUSICALES

Respirations (1987), trio pour vents.
Spirations (1987), pour trio et bande magnétique.
Blason du corps (1991), pour chœur d'enfants et instruments.
Boréales (1992), pour orchestre d'harmonie.
Le son des choses dans les ténèbres (1993), pour soprano, violoncelle et clarinette basse (hommage à Perec).
Traits et lignes (1993), pour hautbois et ordinateur (programme Y. Orlarey).
Double 1 (1985), pour clarinette et bande (avec J. Giroudon).
Double 2 (1986), pour quatuor de cuivres et bande (avec J. Giroudon).
Double 3 (1989), pour orchestre à cordes et bande (avec J. Giroudon).
Voie de sable (1988), pour clarinette ou flûte, ordinateur et synthétiseur (avec Y. Orlarey).
Divin chaos (1990), pour orchestre, commande d'état (avec Y. Orlarey).
Divin chaos II (1991), pour quintette à vent (avec Y. Orlarey).
Rhétorique des doigts (1992), pour piano (avec Y. Orlarey).
Lys-passion (1995), pour orchestre de chambre (avec Y. Orlarey).

DISCOGRAPHIE

Voie de sable (CD édité à l'occasion du festival Faust de Toulouse en 1990).
Grame, Musiques pour cordes (Double 3), CD, Édition Forlane, 1992.
A voix basse (Le son des choses dans les ténèbres), CD, 1996.

ISBN 2 13 049974 0

Dépôt légal — 1re édition : 1999, juin

© Presses Universitaires de France, 1999
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

Introduction

DÉFINITIONS

La *cantate* est « un petit poème fait pour être mis en musique, contenant le récit d'une action galante ou héroïque ; il est composé d'un récit qui expose le sujet, d'un air en rondeau, d'un second récit et d'un dernier air contenant le point moral de l'ouvrage » (La Grande Encyclopédie).

Cantatille, s. f. diminutif de cantate, n'est, en effet, qu'une cantate fort courte, dont le sujet est lié par quelques vers de récitatif, en deux ou trois vers en rondeau pour l'ordinaire avec des accompagnements de symphonie » (J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*).

Une définition plus « musicale » nous dirait que la cantate et la cantatille françaises sont des pièces vocales en plusieurs mouvements, chantées en français, en général par une seule voix, accompagnée de quelques instruments. Mais les définitions formulées au XVIII^e^ nous parlent autant, sinon plus, de poésie que de musique : nous suivrons donc ce chemin, et mettrons par conséquent en évidence que la cantate française est, au XVIII^e^ siècle, un genre littéraire précis et défini, qui ne doit donc pas être confondu avec des genres voisins, en apparence, comme l'*air sérieux* ou *à boire*, ni avec le *cantique* ou l'*ode sacrée*, ni même avec l'*idylle*[1], l'*églogue,* le *divertissement*, le *dialogue* ou le

1. Certains de ces genres annoncent incontestablement la cantate française. Voir à ce sujet, dans *Sébastien de Brossard, Cantates françaises et italiennes*, édition de Jérôme Dorival, Centre de musique baroque de Versailles, 1997, le paragraphe « une préfiguration de la cantate française », pages VII-VIII de la *Préface.*

noël. Les contemporains étaient très pointilleux et exacts sur l'utilisation de ce terme, et les exceptions, comme les *cantates latines* de Lami (1720) ou celle (1738) conservée à la bibliothèque Sainte-Geneviève (ms. 1088), sont très rares. Il faut donc renoncer à établir le parallèle avec, par exemple, la cantate de J.-S. Bach.

La différence que la cantate manifeste aussi par rapport au *grand* ou au *petit motet,* tels qu'on les pratique abondamment en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, ne concerne pas que la question de la langue – le français dans un cas, le latin dans l'autre – mais aussi et surtout la forme poétique, le style musical, les effectifs et la destination.

Pour le détail, nous ajouterons que la cantate et la cantatille se différencient par l'esprit, plus léger pour la seconde et plus « littéraire » pour la première. La première représente la Régence, car directement suscitée par le futur Régent, tandis que la seconde est l'apanage du règne effectif de Louis XV.

Musique de chambre

« La musique de leurs cantates paraît plus convenir aux concerts de chambre qu'à nos spectacles » nous dit un témoin de l'époque. Les premières publications emploient, en effet, ce terme de « musique de chambre », terme qui n'a qu'en partie le sens qu'il trouvera chez Mozart, Beethoven ou Brahms, car la « chambre » qu'il désigne est plus princière que bourgeoise. Il signale cependant – comme chez les Viennois – un caractère raffiné, novateur, savant, élitiste[1],

1. « ... [la cantate] s'adresse à un public choisi de connaisseurs et ne fait aucune concession au goût populaire. C'est, à proprement parler, une musique de musiciens, dans laquelle le compositeur peut donner libre cours à ses recherches harmoniques et expérimenter à sa guise touts sortes d'inventions (M. Bukofzer, *La musique baroque,* Éd. Jean-Claude Lattès, 1982, p. 270).

certainement en rupture avec l'opéra lulliste, qui touchait un plus vaste public ; mais il sous-entend aussi un contenu profane. Notons encore que la naissance de la cantate française, vers 1700 et celle du concert public sont presque simultanées. Elle participe donc de ce mouvement qui part du monde aristocratique pour atteindre le concert public, mais sans jamais se déprendre de ses origines nobles, ce qui explique peut-être le caractère passéiste et académique qui sera la sien après la Révolution française. Sa destination première est bien le concert et non la scène : « La musique de nos cantates [s'exécute] sans gestes, sans attitudes, et presque sans mouvement » (*École de littérature*, t. 2, p. 262, Paris, 1760).

C'est la première fois en France qu'un poème, développé en plusieurs épisodes, est chanté par un personnage seul, qui ne se trouve pas en représentation. Cette configuration, est d'ailleurs aussi exceptionnelle dans la tragédie lyrique, car les dieux, les rois, les princes sont pratiquement toujours en présence de leur suite ou de leurs confidents. C'est donc un apport remarquable de la cantate que des poètes et des musiciens puissent envisager de retenir l'attention d'auditeurs par le seul pouvoir de la poésie et de la musique, sans action visuelle et sans décor[1]. La cantate se situe donc aussi loin de l'opéra que de l'air de cour du XVII^e siècle, qui est beaucoup plus bref et qui ne développe en général qu'une seule idée.

D'autre part, elle est écrite pour une seule voix, sans adjonction de chœurs, et, à ses débuts, accompagnée de la seule basse continue, même si les compositeurs découvrent assez vite les avantages d'un accompagnement instrumental plus étoffé, qu'ils appellent « symphonie ». Celui-ci, qui se résume souvent à un ou deux

1. Ceci a déjà été remarqué par M. F. Bukofzer (*ibid.*, p. 270) : « Ne bénéficiant pas de l'apport scénique, la cantate dépend entièrement de la caractérisation musicale... »

« dessus » (violon ou flûte) s'ajoutant à la basse continue, va néanmoins s'amplifier avec le temps.

La cantate française tire son origine directement de son homologue italienne, qui est très à la mode dans les cercles musicaux parisiens depuis la fin du XVII[e] siècle. Il est même probable que ces « modèles musicaux italiens étaient, pour lors, mieux établis que leurs imitations [françaises] »[1]. On constate d'ailleurs que de nombreux fonds musicaux dans les bibliothèques françaises conservent d'importantes collections de cantates italiennes manuscrites, signe d'une diffusion importante.

L'ensemble des cantates et cantatilles françaises représente un corpus d'environ 1 500 œuvres, dont une bonne part a disparu, celles que l'on qualifie d'œuvres « fantômes ». Seules quelques-unes ont traversé le temps pour venir aujourd'hui au concert ; la discographie, à l'heure où tous les opéras de Rameau et de Hændel, toutes les cantates de Bach sont enregistrés et diffusés, ne compte guère plus de 30 ou 40 œuvres ayant connu cette consécration. On est tenté d'expliquer cette lacune par la déformation d'image, car présenter la cantate française comme une sorte d'opéra en miniature, comme on l'a fait souvent[2], c'est certainement passer à côté de sa vraie nature et de sa spécificité.

Une nouvelle pratique musicale

Néanmoins, la cantate française est une conquête pleine de conséquences et « fut sans doute la grande

1. Cf. l'article de François Turellier « Des cantates anonymes attribuables à Jean-Baptiste Morin (1677-1745) dans le manuscrit F Pc Res 1451 : cantates de Mancin[i] », in *Revue internationale d'études musicales,* n° 8/9, 1996-1997.

2. C'est le cas de Paul-Marie Masson, *l'Opéra français de Lully à Rameau (1687-1733)*, Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique, t. 1, 1960, p. 1497.

question théorique de ces années, parce qu'elle remit en question le monopole de l'opéra dans la mentalité du temps, et qu'elle fait entrevoir l'apparition d'un nouveau public mélomane : pas seulement des auditeurs, mais des hommes qui veulent devenir acteurs de leur propre vie musicale [...] On y perçoit l'émergence de ces "lumières" où chacun veut prendre part à la culture »[1]. Plutôt que de fredonner les airs, à l'Académie Royale, en « doublant » les chanteurs, comme de nombreux récits nous le décrivent, le public cultivé va trouver un accès relativement simple et modique à une pratique musicale personnelle. Cette prise en main de la « pratique » musicale se fait donc par en haut, et, grâce à elle, l'amateur de musique pourra devenir acteur de musique, et pas seulement « consommateur ».

1. J. Dorival, *André Campra et la cantate française*, Centre de musique baroque de Versailles, 1993.

Chapitre I

MUSIQUE ET POÉSIE

Le contexte musical

« L'événement capital dans l'histoire de la musique au XVII^e^ et XVIII^e^ siècles est l'invasion de tous les pays d'Europe par l'art italien. » Cette idée fondamentale, que nous empruntons à C. Girdlestone (*Rameau*, Paris, 1983), demande pourtant à être nuancée, car on sait bien que la France résista à cette invasion, bien après les pays germaniques, l'Angleterre ou l'Espagne ; ce ne fut guère qu'à l'avènement du style classique que cette résistance française tomba, comme le démontrent, entre autres, la présence d'innombrables « solfèges d'Italie », arrivés vers 1772 dans notre pays, ainsi que l'emprunt de toute la terminologie italienne, qui est encore à la base de notre solfège moderne.

Or, ce que les Français avaient refusé de l'Italie dès lors qu'il s'agissait d'opéra, et qu'ils vont continuer à récuser partiellement jusqu'à Gluck, ils vont l'accepter beaucoup plus largement dans la cantate, précisément parce qu'elle n'est pas un opéra. Conjointement à la querelle des *Anciens et des Modernes*, il convient donc de mettre en avant cette opposition des musiques françaises et italiennes, qui, à la fin du règne de Louis XIV, a joué un grand rôle dans son histoire. Girdlestone (*op. cit.*, p. 76) a très bien expliqué que, pour les plus critiques des Français, le principal reproche adressé à cette musique italienne, « c'était

qu'elle ne *signifiait* rien », car une bonne musique, à leurs yeux, « devait se rapporter à quelque chose d'extérieur à elle ; elle devait exprimer un sentiment précis, peindre une situation, un phénomène, un objet », et, comme le dira plus tard D'Alembert « la musique est et ne doit être qu'une traduction des paroles qu'on met en chant ». D'un côté, la musique de Lully leur paraît simple[1] et directement rattachée au mot, tandis que, de l'autre celle de Cavalli ou Rossi leur semble trop complexe : le menu peuple des « cuisinières » n'est pas capable de la fredonner. Cependant, au XVIII[e], ce rapport de complexité va s'inverser entre, par exemple, un Rameau « difficile » et un Pergolèse « naturel ». Or, la cantate, ainsi que, à sa manière, la sonate, a joué un rôle essentiel dans cette évolution, en apportant – entre autres choses – une distanciation par rapport au mot.

Les *préfaces* des premières cantates témoignent à leur manière de cette problématique :

> « Il y a quelques années que j'eus le dessein d'essayer si notre langue ne serait point susceptible de compositions de musique appelées communément en Italie *Cantates*, ou sujets différents de poésie, mêlés d'airs et de récitatifs. Quelques unes de celles que j'avais mise en musique se sont répandues en plusieurs endroits ; mais comme ce qui court manuscrit n'est jamais parfaitement correcte *(sic)*, on m'a conseillé de mettre ce recueil au jour [c'est-à-dire de l'éditer], et plusieurs personnes m'ont fait espérer que la nouveauté de ces sortes d'ouvrages pourrait plaire au public, la plupart de ceux qui entendent chanter la musique italienne n'ayant pas la même satisfaction que s'ils entendaient les paroles.

1. « Lorsque j'entendais l'air d'Amadis » Amour, que veux-tu de moi ? », etc. chanté par toutes les cuisinières de France, j'avais droit de penser que cet air était déjà sûr d'avoir l'approbation de tous les gens de France entre la princesse et la cuisinière [...] je concluais qu'il devait être bien beau, bien dans la nature, bien plein d'une expression vraie... » (Lecerf de Fréneuse de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, II, 328, Bruxelles, 1704-1706). Il faut à coup sûr replacer la célèbre polémique entre Raguenet et Lecerf de La Viéville dans ce contexte de la cantate française.

« J'ai fait aussi mon possible pour conserver la douceur de notre chant français sur des accompagnements les plus diversifiés, et sur les mouvements et la modulation dont les cantates italiennes sont composées. Je n'en ai mis qu'une dans ce recueil avec symphonie pour la plus grande commodité de l'exécution ; ainsi, avec une seule voix, un clavecin et une basse de viole on peut aisément faire une musique de chambre [...] » (Morin, *premier livre*, 1706).

Campra va répondre, implicitement, à cette préface dans celle de son *premier livre* (1708) :

« ... J'ai tâché autant que j'ai pu de mêler avec la délicatesse de la musique française la vivacité de la musique italienne : peut-être ceux qui ont abandonné tout à fait le goût de la première ne trouveront pas leur compte dans la manière dont j'ai traité ce petit ouvrage. Je suis persuadé autant que qui que ce soit du mérite des Italiens, mais notre langue ne saurait souffrir certaines choses qu'ils font passer. Je me suis attaché surtout à conserver la beauté du chant, l'expression et notre manière de réciter, qui, selon mon opinion est la meilleure... »

L'avertissement placé dans le dernier *livre* d'Élisabeth Jacquet de La Guerre (*ca.* 1715) apporte encore des informations :

« Comme les cantates que je présente au public sont un peu longues, j'ai cru devoir me borner à trois. Je les ai accompagné de symphonies convenables aux sujets ; et j'espère que la manière dont on les trouvera diversifiées les empêchera d'ennuyer. On m'a flattée jusqu'ici que ma musique répondait assez bien aux paroles sur lesquelles j'ai travaillé. C'est aussi ce que je me propose toujours, persuadée que des chants qui n'expriment point ce qu'on chante, quelque travaillés qu'ils soient d'ailleurs ne peuvent que déplaire aux vrais connaisseurs, c'est-à-dire à ceux dont le goût s'accorde avec le bon sens [...]. »

Il ressort de ces textes que les désaccords entre les musiciens ont été profonds, et que Morin, Bernier et Stuck, visés tous trois par les remarques de Campra et Jacquet de La Guerre, ne sont pas parvenus, à leurs yeux, à adapter convenablement leur musique – de style italien – aux paroles françaises. Ce qui est visé, c'est la distance, trop grande, entre versification

et musique ; le récitatif apparaît comme trop uniforme, et trop en opposition avec les airs, qui, de leur côté, semblent éloignés des usages rhétoriques et figuralistes hérités de Lully.

Ceci est développé dans une « dissertation », anonyme, publiée par *Le Mercure de France* en novembre 1713 :

> « Les Italiens sont nos maîtres pour les cantates et pour les sonates. [Mais] il arrive même souvent que la musique italienne exprime toute autre chose que ce que les paroles signifient. »

Le caractère *instrumental* du style italien, bien décrit par M. Bukofzer (*op. cit.*, p. 264)[1] est dénoncé ici, et les Français l'admettent encore d'autant plus difficilement qu'il est appliqué à cette poésie qui leur est si chère.

L'opinion de l'abbé Du Bos quelques années plus tard (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719), montre qu'une évolution conceptuelle forte s'est opérée. A son tour, il dénonce les compositeurs qui s'attachent littéralement au mot, prenant ainsi le contre-pied d'Élisabeth Jacquet de La Guerre :

> « Cependant l'expression d'un mot ne saurait toucher autant que l'expression d'un sentiment, à moins que le mot ne contint seul un sentiment. Si le musicien donne quelque chose à l'expression d'un mot qui n'est que la partie d'une phrase, il faut que ce soit sans perdre de vue le sens général de la phrase qu'il met en chant. »

Une musicologie plus récente a mis en évidence l'empreinte de la rhétorique sur la musique de l'époque baroque, qui concerne autant l'Italie que les pays germaniques ou la France, mais d'une manière qui n'est pas égale ni surtout uniforme dans le temps

1. « Cette "instrumentalisation" croissante du langage vocal, dont les prémices sont sensibles dès la fin du XVII[e] siècle, est un des phénomènes les plus fascinants de l'histoire de la musique. » Mais Bukofzer ajoute (p. 280) qu'en France « le langage vocal ne s'instrumentalise pas d'une façon aussi radicale qu'en Italie ».

et dans l'espace. La cantate française, justement, nous éloigne de cet esprit de « conversation en musique » qu'on a pu remarquer chez Lully, pour nous faire entrer dans une relation plus distanciée avec l'oralité du discours littéraire, de ce poème, qui constitue le point de départ des cantates.

Ce débat esthétique essentiel tire en grande partie son origine du questionnement posé par la cantate, bien que le destin de J.-B. Rousseau, son « inventeur » prouve qu'il a eu « raison » trop tôt.

L'invention de J.-B. Rousseau

Pour tous les témoins de la naissance de la cantate française, *celle-ci est d'abord un genre littéraire*, pensé en fonction de sa mise en musique, et tous les contemporains s'accordent pour en attribuer la paternité au poète Jean-Baptiste Rousseau. D'ailleurs de nombreux poètes n'hésiteront pas à publier leurs cantates sans le support de la musique, comme ils publient odes et épigrammes. Cependant, il serait erroné d'opposer la musique à la poésie, car la musique est, au contraire, une qualité poétique de plus :

« ce poème... dans un assez court espace, réunit les qualités de tous les genres, le merveilleux de l'épopée, les passions favorites de la tragédie, l'enthousiasme de l'ode pindarique, le gracieux de l'ode anacréontique et l'harmonie de la musique. Il parle tour à tour à l'imagination et au cœur : à l'imagination dans les récits, au cœur dans les airs dont ils sont entremêlés » (Anonyme, *Discours sur la poésie lyrique*, Paris, 1761, p. XII).

La cantate n'est donc pas un opéra en miniature, et cela signifie, dans l'esprit de ceux qui l'ont créée, qu'elle n'est pas un genre *dramatique*, comme l'opéra. Pour les contemporains, il est évident que ce « créneau » était déjà occupé – et fort bien – par la tragédie lyrique et l'opéra-ballet.

Pourtant, certains thèmes littéraires développés par J.-B. Rousseau et ses successeurs le sont aussi dans le cadre de l'Académie Royale. Sylvain Menant (*Jean-Baptiste Rousseau et son public,* « Œuvres critiques », Lectures de la poésie du XVIII^e^ siècle, Paris, VII, I, hiver 1982, p. 18.) voit dans le succès même de J.-B. Rousseau la teneur de ce que demandait son public, à savoir une « recomposition » de tous le mythes et toutes les histoires qu'il connaît déjà : «... chaque mot ébranle des souvenirs, réveille des émotions replacées dans des perspectives nouvelles. D'une certaine façon, les lectures, plus ou moins laborieuses, des poètes latins, n'ont pas trouvé leur plein épanouissement tant qu'un poète français n'a pas repris leurs tours et leurs mots dans notre langue : c'est alors seulement que, pour des oreilles françaises, la voix poétique s'exprime librement ».

En effet, la poésie « n'est en rien un genre, comme aujourd'hui, entre le théâtre et le roman, mais constitue un mode d'expression », une « réflexion sur le langage et exercice ludique » (Michel Delon, *Anthologie de la poésie française du XVIII^e^ siècle,* Paris, 1997, p. 9-10). Elle serait d'ailleurs « une imitation de la belle nature exprimée par le discours mesuré » tandis que la prose serait « la nature elle-même ». La poésie « plaît par le travail qui y est investi et qui souvent s'y cache, par la difficulté vaincue ». On est proche de la fameuse conception de Rameau, qui consiste à « cacher l'art par l'art même ». La cantate française résume donc un triple phénomène d'acculturation, par rapport à la poésie et à la mythologie, par rapport à l'opéra (mais en opposition), et enfin par rapport au rôle de la musique en général.

Car la grande nouveauté de la cantate, c'est qu'elle est « à voix seule », alors que toute la trame drama-

tique, dans la tragédie en musique, est réellement *personnifiée* (par les chœurs, les déplacements, les décors). Ceci témoigne d'une avancée dans la poétique musicale. La notion d'une caractérisation musicale se développe, et surtout celle d'une évolution psychologique par le moyen de la seule musique. Si Rousseau semble s'arrêter à mi-chemin, parce qu'il envisage son poème comme un genre allégorique, voire épique, et non comme une pure dramaturgie intérieure, ce n'est que par une illusion de perspective historique que nous révèle, un siècle plus tard, la nouveauté fondamentale du lied, capable d'aller jusqu'au plus profond dramatisme par le pouvoir évocateur de la musique.

Anciens et Modernes

La querelle des *Anciens* et des *Modernes*, dont l'ode et la cantate ont été des étapes essentielles, ne doit surtout pas être ramenée à l'opposition simpliste entre une faction qui serait avant-gardiste (les Modernes) et une faction conservatrice ou académique (les Anciens). On pourrait argumenter en sens contraire, et, pour se limiter à la période qui voit s'affronter J.-B. Rousseau et A. Houdar de La Motte sur le terrain de l'ode (c'est-à-dire vers 1700), considérer que l'attitude du premier est novatrice. Il s'agit en effet pour lui de tenter quelque chose de neuf, en s'appuyant sur des modèles (Horace et Pindare) quelque peu différents de ceux qui inspirèrent le siècle précédent, démarche somme toute comparable à celle de la Renaissance. *A contrario*, il est intéressant d'analyser les arguments d'Houdar de La Motte, ce qui permet de mieux distinguer la critique de la poésie de cette première moitié du XVIII^e^ des pièges de la critique romantique dans la manière de Sainte-Beuve. En effet, le *Moderne* La Motte n'a de cesse de

débattre de la définition même de la poésie, de dénoncer le carcan de la rime et du vers. Il en vient pratiquement à renier l'idée même de poésie, comme le fera plus tard un D'Alembert, autre *Moderne*, qualifiant d'ennuyeux et d'insipides l'*Iliade* et l'*Énéide* ! La querelle de nos deux poètes exprime bien l'antagonisme montant entre l'héritage humaniste des Belles-Lettres et la « littérature » à venir. A un modèle « néo-antique » proposé par J.-B. Rousseau, s'oppose un appel à la raison, comme le souligne fort bien Chabanon :

> Ainsi s'est accompli ce soudain changement
> d'un siècle poétique en un siècle savant.

Norme (la tradition poétique) *contre raison* : cela se muera à l'époque romantique en *norme contre émotion* ! La critique romantique arrivera presque à faire croire qu'émotion et règle sont incompatibles ! Est-il pourtant besoin de justifier, aujourd'hui, le goût de la scansion, du rythme, de la métrique, de la rime ? Nous ne nous sentons plus tenus de voir une quelconque contradiction avec un idéal d'exigence intérieure, comme l'ont cru les romantiques. Mallarmé ou Queneau nous ont appris que l'émotion poétique peut se trouver dans des jeux formels ou savants aussi bien que dans une « inspiration » qui serait dénuée de toute rigueur. On a trop souvent confondu recherche formelle et académisme et opposé les *rimeurs* aux poètes du sentiment. Il faut aujourd'hui distinguer la poésie de « l'idée romantique du lyrisme », car il existe « une poésie de l'esprit comme il y a une poésie du sentiment ». En fait, comme le remarque M. Delon (*op. cit.*, p. 8) : « La condamnation de la poésie du XVIII[e] est d'abord anachronisme et ignorance. »

Le destin d'un poète

On n'a pas conscience aujourd'hui de la gloire de Jean-Baptiste Rousseau, qui fut considéré en son temps comme le plus grand poète de son siècle ; on le surnommait d'ailleurs « le grand Rousseau ». La qualité de sa versification est parfois remarquable, et l'on pourra citer, entre autres exemples, ces deux vers, qui, selon La Harpe, sont « au nombre des plus beaux qu'on ait fait dans aucune langue » :

> Le temps, cette image mobile
> de l'immobile éternité.

ou cette strophe sur la mort :

> On a beau se plaindre d'elle,
> quelque horreur que l'on en ait,
> les guerriers la trouvent belle
> quand elle vient d'un seul trait
> les frapper à l'improviste...

ou encore celle-ci, que le poète, malade et proche de sa fin, adresse à la postérité, au nom de tous les poètes :

> Toi qu'ils ne verront point, que nul n'a jamais vue,
> et dont pour les vivants la faveur suspendue
> ne s'accorde qu'aux morts :
> Vierge non encor née en qui tout doit renaître,
> quand le temps dévoilé viendra te donner l'être,
> laisse-moi dans ces vers te tracer mes malheurs...

Mais toute la poésie française du XVIII^e^ fut balayée par le romantisme triomphant en même temps que la foi en certaines règles, la bienséance des termes et la mythologie antique, et Rousseau, comme bien d'autres, fut condamné sans appel. Peut-être une certaine distanciation, celle-là même qui nous a permis le retour à la poésie baroque du XVII^e^ siècle, nous permettra de retrouver la beauté de certaines de ces pages, en gardant conscience que la poésie de ce temps n'est pas d'un abord facile pour le lecteur

d'aujourd'hui, mais réserve néanmoins de belles surprises.

On n'a pas non plus conscience que la poésie fut, à cette époque (c'est précisément le contexte de la cantate française), l'objet d'une attention extraordinaire des gens de lettres. Elle est au centre de la *querelle des Anciens et des Modernes*, et les années 1700 à 1750 voient une remise en question de tous les éléments constitutifs de la poésie : « puisque la prose française, qui dit d'emblée ce qu'elle doit dire, se prête si mal à cette « suspension du sens » que le latin, par exemple, sait si bien ménager, les vers ont leur utilité, en constituant un langage plus conforme à l'esthétique de la découverte » (Sylvain Menant, *La chute d'Icare, la crise de la poésie française (1700-1750)*, Genève, Droz, 1981). Cette esthétique, destinée sans doute à des lecteurs choisis, usant de la périphrase et de la mythologie n'est aucunement ésotérique, car « un tel langage a sa clef dans chaque tête bien pleine ou bien faite. Le plaisir est de tourner la clef » *(ibid.)*.

Notre temps élude d'ailleurs une bonne part du débat, car on a pris l'habitude de lire la poésie « dans le silence des yeux », ce qui n'était pas le cas au XVIII^e siècle. Mais, avec la musique, on ne peut plus l'esquiver, et Grimarest, dans son *Traité du récitatif*, peut écrire : « Les vers exigent la déclamation, faits qu'ils sont pour la voix, et non pour les yeux. » Ce débat va porter sur la légitimité de la rime : les défenseurs font savoir qu'elle est indispensable au français, privé de brèves et longues, et « on s'aperçoit en discutant, de l'unité du système : il faut bannir les vers de France, ou garder la rime » (S. Menant, *op. cit.*)

La musique y trouve naturellement sa place : « Chanter la poésie, c'est aller au-delà même de cette déclamation qui paraît, on l'a vu, liée à l'essence de la poésie. L'idée séduit, parce qu'elle réconcilie le siècle avec lui-même, les prestiges de la tradition avec les

plaisirs du moment. » Déclamer un poème ou le chanter sont pourtant deux choses bien différentes, et nous examinerons plus loin dans quelle mesure les musiciens ont respecté l'esprit et la lettre de la poésie de J.-B. Rousseau, ou bien l'ont trahi.

Mais S. Menant, dans son beau livre, ne cite pas J.-B. Rousseau *dans le débat*. Car, justement, J.-B. Rousseau est un poète, non un théoricien de la poésie. Mis hors course, hors de France, sa destinée est celle d'un poète maudit, sans doute parce qu'il n'était aucunement un polémiste doux et poli comme Houdar de La Motte.

En conséquence, s'il faut rapprocher l'entreprise de J.-B. Rousseau d'une réforme mélodramatique, c'est à l'Italie de l'opéra seria, à Zeno et Métastase qu'il faut penser. Mais le défi de J.-B. Rousseau est double, dans le créneau assez strict de l'appareil mythologique, qu'il partage avec la tragédie lyrique : celui de créer un genre tantôt épique tantôt pastoral, en tout cas poétique, laissant la place au sentiment individuel, en même temps qu'un genre musical absolument différent de la tragédie lyrique.

L'idée de J.-B. Rousseau

Rousseau part d'un modèle très précis et très exigeant sur le plan de la versification, qui est celui des grands tragiques (Corneille et Racine), tout en sortant du cadre théâtral. Il se pose donc dans la continuité du *classicisme* de l'écriture poétique, avec la pleine conscience que ce genre de « l'ode en musique » (la cantate), imitée des Grecs, est nouveau, *en même temps* que dans un projet musical qu'il a observé dans les cantates italiennes.

Chaque air d'une cantate développe normalement une « passion » (« l'affetto » des Italiens) et une seule, ou, éventuellement, une seconde en opposition à la première (principe du

da capo) ; mais la cantate se compose de plusieurs parties, et peut donc amener une progression et une dialectique dans le temps, comme une série d'*arrêts sur image*. Ceci repose sur le concept fondamental d'*imitation de la nature*, tant pour la poésie que pour la musique : il s'agit de trouver le caractère exact de l'objet que l'on a choisi. L'apport spécifique de J.-B. Rousseau est donc de penser chaque partie dans son indépendance et dans son interdépendance avec les autres[1].

La coupure

On n'a peut-être pas suffisamment insisté sur les séparations que la cantate introduit dans la poétique musicale. En ce sens aussi, une cantate diffère profondément d'une scène de tragédie lyrique, car, dans cette dernière, très peu d'éléments de coupure viennent marquer que l'on passe d'un récit à un air, et, au contraire, c'est la continuité qui l'emporte. En revanche, J.-B. Rousseau introduit l'idée qu'une œuvre vocale est constituée de plusieurs morceaux indépendants, qui sont pourtant reliés entre eux par une relation qui fait sens. Ce schéma, qu'on va retrouver dans des genres comme le motet, est celui de « l'opéra à numéros » des Italiens, mais dans une continuité toute différente. Beaucoup de compositeurs de cantates et de cantatilles seront néanmoins tentés, après 1715, d'estomper cette dichotomie récit-air, ce qui est significatif de l'influence de la tragédie lyrique sur leurs œuvres.

La belle maîtrise de J.-B. Rousseau a été remarquée :

« Les Italiens lui ont donné l'idée de la cantate, mais quelle différence entre une cantate italienne et une cantate française ! Dans l'une, il n'y a ni jugement, ni esprit, ni sel : ce n'est qu'un assemblage de mots harmonieux. L'autre est un petit poème régulier, aussi agréable à la lecture que le meilleur opéra est

1. Cf. l'article « Imitation de la nature » de C. Kintzler, dans le *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Paris Fayard, 1995.

fade et ennuyeux, où le musicien peut employer toutes les ressources de son art, et réunir le grave, le touchant et le vif par le récitatif, les airs et les ariettes. »

Le poète s'en est lui-même expliqué :

« J'avais entendu parler de ces cantates italiennes, et cela me donna envie d'essayer si on ne pourrait point à l'imitation des Grecs, réconcilier l'Ode avec le Chant. Mais comme je n'avais point d'autre modèle que les Italiens, à qui il arrive souvent, aussi bien qu'à nous autres Français, de sacrifier la raison à la commodité des musiciens, je m'aperçus, après en avoir fait quelques-unes, que je perdais du côté des vers ce que je gagnais du côté de la musique... C'est ce qui me fit venir la pensée de donner une forme à ces petits poèmes, en les renfermant dans une allégorie exacte, dont les récits fissent le corps, et les airs chantants l'âme ou l'application. Je choisis parmi les fables anciennes celles que je crus le plus propre à mon dessein, car toute histoire fabuleuse n'est pas propre à être allégoriée, et cette manière me réussit assez pour donner envie à plusieurs auteurs de travailler sur le même plan. »

La proposition de certains musicologues[1] que « peu à peu une équivalence s'établit entre *Moderne* et italophile d'une part, entre *Ancien* et Lulliste d'autre part », constitue donc un contresens, car le propre de Jean-Baptiste Rousseau est d'être à la fois partisan des *Anciens* (Boileau voit en lui son héritier) et, musicalement, italophile.

La naissance de la cantate : circonstances historiques

Il apparaît aujourd'hui que c'est dans l'entourage de Philippe d'Orléans, et certainement sous sa direction[2] que s'est opérée la gestation de la cantate. Phi-

1. C'est le cas de Girdlestone *(op. cit.)* et, implicitement, de Teresa Di Scanno (*Jean-Baptiste Rousseau, Cantates*, texte établi, annoté et présenté par Teresa Di Scanno, Paris, Schena-Nizet, 1984), qui place ce poète trop exclusivement dans le sillage de Quinault, et non dans celui des grands tragiques (Corneille et Racine).

2. Sur Philippe d'Orléans : il faut « joindre le goût de la musique italienne avec des paroles françaises, les beaux chants, la variété, les beaux desseins, l'harmonie & l'expression qui font la perfection de la

lippe, duc de Chartres (1674-1723), duc d'Orléans (1702), régent de France (1715), compositeur lui-même, était protecteur de nombreux musiciens comme Charpentier, Morin, Bernier, C. H. Gervais, Bertin, et les Italiens Stuck, Guido, Mancini (?) et Fiocco (?), et peut-être même Hændel[1]. Or, tous ces compositeurs ont, les premiers, écrit des cantates françaises. Par ailleurs, le duc d'Orléans protégeait aussi des écrivains et poètes comme La Fosse (auteur d'une cantate mise en musique par Couperin) et Jean-Baptiste Rousseau, dont il joua même une pièce *(la Ceinture magique)* en 1708, et qu'il tenait en grande estime.

Les discussions littéraires et les lectures des poèmes se déroulèrent au café Laurent, ainsi que, peut-être, au palais Royal :

« Il y avait alors dans Paris un café fameux où s'assemblait plusieurs amateurs des Belles-lettres, des philosophes, des musiciens, des peintres, des poètes. Mr. de Fontenelle y venoit quelquefois, Mr. de La Motte, Mr. Saurin fameux géomètre, Mr. Danchet poète assez méprisé, mais d'ailleurs homme de

musique [et qui] doivent, comme j'ai eu l'honneur de l'entendre dire plusieurs fois à votre Altesse Royale, convenir à toutes les nations, pour veu [sic] toutes fois qu'on ait égard au génie particulier de chaque langue, et pour veu qu'on ne s'écarte jamais du raisonnable et du vray » (Stuck, *Préface* du *Premier livre*). Lire aussi : J. Dorival, *André Campra et la cantate française*, Centre de musique baroque de Versailles, 1993, p. 67-69 ; *Sébastien de Brossard, Cantates françaises et italiennes*, éd. de Jérôme Dorival, Centre de musique baroque de Versailles, 1997, *Préface* p. IX-XI, et Jean-Paul Montagnier, *Un mécène-musicien : Philippe d'Orléans, Régent (1674-1723)*, éd. Aug. Zurfluh, 1996, qui note ceci : « M. le duc d'Orléans, qui est fort profond dans les sciences, fort curieux et aimant fort la musique, surtout l'italienne, travaille à retrouver l'ancienne musique des Grecs... », ce qu'il faut rapprocher directement du projet de J.-B. Rousseau sur la poésie grecque.

1. Un manuscrit autographe de Hændel (G-B Lbm R. M. 20. d. 11. f 61-66) parle « d'airs françois de G. F. Hendel » et de « Cantate française par M. Handel ». Ce compositeur écrivit cette cantate en 1707 à Rome, recopiée en 1707 et 1709 pour Ruspoli. Les textes sont empruntés aux fameux *Recueils d'airs sérieux et à boire* publiés par Ballard (1704 et 1705), collectés par Hændel, qui les réunit par des récits. Un autre emprunt, au *Nouveau Recueil de chansons choisies* (t. IV, La Haye, 1729), a été ajouté par la suite.

lettres et honnête homme, l'abbé Alari..., Boindin..., Mr. de La Faye capitaine aux gardes de l'Académie des Sciences... plusieurs artistes s'y rendoient tous les jours, là on examinoit avec beaucoup de sévérité, et quelquefois avec des railleries fort amères tous les ouvrages nouveaux... c'était une école d'esprit dans laquelle il y avait un peu de licence. »[1]

Les discussions s'envenimèrent entre J.-B. Rousseau et Antoine Houdar de La Motte, et, après une fausse réconciliation, rebondirent sur l'affaire des couplets. Ceux-ci, particulièrement injurieux et obscènes, étaient anonymes et furent distribués clandestinement au café Laurent. On ne tarda pas à les attribuer à J.-B. Rousseau – seul poète épargné par ces couplets – qui s'en défendit opiniâtrement.

« Il fut dit publiquement au café que le moyen sûr d'empêcher [Rousseau] d'entrer à l'académie Française serait de composer des couplets dans son style... Malafer en donne l'idée, Saurin en fournit les moyens & La Motte se chargea de l'exécution. »

J.-B. Rousseau prétendit même intenter un procès à celui qu'il soupçonnait d'en être l'auteur : le procès tourna mal pour lui et il fut condamné au bannissement du royaume. On peut, dès lors, suivre sa trace en exil à Soleure, à Bruxelles ou à Vienne, car tout ceux qui, en Europe, révéraient la poésie française l'accueillirent, en particulier le prince Eugène. En étudiant aujourd'hui cette affaire, qui fut considérée pendant cinquante ans comme une cause judiciaire célèbre, on doit admettre que J.-B. Rousseau n'était certainement pas l'auteur des couplets (il s'en défendit

1. Ce texte anonyme, qui doit être attribué à Voltaire, est conservé à la BNF (F-Pn/Nouv. acq. fr. 23808). Le *Café de la veuve Laurent* est fréquenté également par J.-B. Rousseau, Roy, Rochebrune, tous auteurs de cantates, ainsi que par Campra et Raguenet, ami de La Motte. On pourrait sans doute ajouter les noms de Fuselier, Moncrif, La Bruère (?) et Lagrange-Chancel, qui comptent aussi parmi les premiers auteurs de cantates.

« C'était, en ce temps-là, le rendez-vous de tous les jeunes gens qui avaient du talent pour la poésie, l'éloquence, les sciences exactes ou les arts, en un mot c'était la pépinière de toutes les académies » *(ibid.)*.

d'ailleurs jusqu'à son dernier soupir en 1741), et l'on ne peut manquer d'y voir un procès politique dépassant de loin le pauvre poète, qui, étant libertin et sans doute homosexuel, constituait une cible idéale en ces temps de dévotion généralisée.

« Il y avait un parti furieux acharné contre Rousseau. Peu d'hommes ont autant excité et senti la haine. Tout le public fut soulevé contre lui jusqu'à son bannissement et même encore quelques années après ; mais enfin les succès de La Motte, son rival, l'accueil qu'on lui fesait *(sic)*, sa réputation qu'on croyait usurpée, l'art qu'il avait eu de s'établir une espèce d'empire dans la littérature, révoltèrent contre lui tous les gens de lettres, et les ramenèrent à Rousseau qu'ils ne craignaient plus. Ils lui rendirent presque tout le public » (Voltaire, *Siècle de Louis XIV*).

En réalité, il est bien possible qu'à travers ce poète, ce soit le duc d'Orléans lui-même qui ait été visé, pour de nombreux motifs. D'ailleurs, les années 1711 à 1715 montrent une véritable mise en quarantaine par la Cour de France de ce premier prince du sang. On peut penser qu'outre des raisons proprement politiques, le contre-modèle artistique que proposait le duc déplaisait trop profondément au monarque pour qu'il continue à le tolérer et à le laisser s'épanouir. La raison d'état ne pouvait certainement pas accepter qu'un prince si puissant, et surtout si proche parent du Roi, veuille promouvoir d'autres canons artistiques que ceux de la cour. Dans une certaine mesure, la cantate a pu apparaître comme une machine de guerre opposée à la tragédie lyrique, au moins jusqu'en 1708 où elle fut « récupérée » par le clan du roi. Le véritable ostracisme, qui frappa également les poèmes de J.-B. Rousseau après sa condamnation en 1711, ne prit fin qu'après 1722, ce qu'on doit rapprocher de l'amnistie proposée, en 1716, par Philippe d'Orléans, devenu régent de France. On vit dès lors, jusqu'à la fin du siècle, fleurir les cantates de notre poète, mises en musique par des compositeurs,

comme Guédon de Presles, Collin de Blamont, Burette, L. Gervais, Montéclair, La Pierre, Dutartre, le Chevalier de Brassac, Dupuits, Torlez, Cardonne, Warin, Beuqué, Cherubini, Langlé. D'autres musiciens, comme R. De Bousset, Royer, Desormery, Chartrain, Duquesnoy-Lanctin et Méhul allèrent même puiser dans ses *Odes*. L'essor de la cantatille, dans les années 1720, correspond en grande partie à un retour vers le modèle initial de J.-B. Rousseau.

Entretemps, une autre conception de la cantate, parsemée de réflexes théâtraux empruntés à l'opéra, est défendue par Houdar de La Motte et Danchet, et s'impose, tout en s'allongeant beaucoup. C'est vers cette époque qu'elle conquiert un public plus vaste[1].

Opéra seria et cantate : comparaisons

Si les différences entre cantate française et tragédie lyrique sont assez évidentes pour qu'on ne s'y appesantisse pas davantage, il convient, en revanche, de s'arrêter plus longuement sur celles qui opposent cantate française et opéra seria, dont la naissance, en Italie, est d'ailleurs quasi simultanée. En effet, à l'époque où J.-B. Rousseau et quelques poètes et musiciens réfléchissent au rapport musique-poésie, sous la houlette de Philippe d'Orléans, l'opéra seria est en gestation en Italie, et la concordance de dates est troublante.

L'une des trouvailles de J.-B. Rousseau est de porter tous ses efforts sur le *da capo* et de le légitimer poétiquement. Or, celui-ci s'impose également, à grande échelle, dans l'opéra seria. La question qui se pose donc, et qui, dans l'état actuel de nos connais-

1. « Comme ce genre de musique [les cantates] n'était pas assez connu, on avait peine à trouver de personnes qui fussent en état de les exécuter... par la prévention, où la plupart étaient, [de] ce qui n'était point opéra » Bachelier, *op. cit., Préface,* p. 7, recto.

sances, est difficile à résoudre, est celle-ci : ce modèle poétique de J.-B. Rousseau a-t-il été influent dans la gestation de l'opéra seria, ou, au contraire, l'a-t-il puisé dans ce genre ? Elle mérite d'autant plus d'être prise en considération que ce poète, dans son exil, fut appelé à rejoindre le prince Eugène à Vienne (1715), ville où Appollo Zeno, initiateur de l'opéra seria, sera nommé poète de cour en 1720. Doit-on parier sur une influence réciproque ?

Isabelle Moindrot (*L'opéra seria*, Fayard, 1993) a montré que l'opéra seria tire son modèle dramatique et ses thèmes des grands tragiques français (Racine et Corneille), cependant, on est bien obligé de constater, que, *sans la musique*, un opéra séria n'en est qu'une imitation caricaturale et sans force. Le mécanisme implacable de Racine ou Corneille y est remplacé par des événements, parfois intéressants, mais incapables par eux-mêmes de faire monter la fameuse pression et la catharsis ; chez Racine, les tourments intérieurs d'un Titus, contraint de choisir entre son pouvoir et son amour pour Bérénice, nous atteignent au plus profond, alors qu'ils paraissent plaqués dans une aria *da capo* d'opéra seria ! En effet, sur les plans littéraires et poétiques, la réduction à deux quatrains de tous les arguments de l'esprit et de toutes les raisons du cœur est nécessairement grossière, oublieuse et réductrice ; le raccourci est donc inévitablement creux ; la chair manque, et les élans du cœur des héros ne nous touchent donc pas vraiment, tout cela parce que l'opéra seria le réserve à la musique. Rappelons d'ailleurs les nombreuses assertions de l'époque qui disent combien le public ne lit pas vraiment le livret d'opéra seria, mais seulement le premier vers, qui lui permet de situer la catégorie d'un air : de bravoure, de fureur, etc.

Ce n'est pas l'un des moindres mérites de J.-B. Rousseau que d'avoir compris qu'il fallait, en

général, préférer une poésie aimable et légère à une vision tragique dans le cadre de ce système musical italianisant qui est celui de la cantate, et d'ailleurs, seule *Circé*, sur plus de trente cantates qu'il a écrites, développe un caractère réellement tragique.

Chapitre II

CHRONOLOGIE GÉNÉRALE ET CONTEXTE SOCIAL

La cantate : 1703-1712

La cantate française a rencontré un succès foudroyant dès son apparition, et près de 150 furent écrites entre 1703 et 1712, sous la plume de 22 compositeurs ![1] Cependant, la date exacte des toutes premières œuvres n'est pas connue avec certitude, et si Bernier a bien pris un privilège de publication en 1703, on ignore s'il diffusa réellement ses quatre premiers livres de cantates avant le *Premier livre* de Jean-Bastiste Morin et *l'Impatience amoureuse* de J. B. Drouard De Bousset, c'est-à-dire en 1706. Les sources d'époque hésitent donc entre Morin et Bernier pour attribuer la paternité musicale de la cantate française. Remarquons d'ailleurs que Marc-Antoine Charpentier les avait précédés en 1683 avec *Orphée descendant aux enfers* ; mais cette cantate, par son caractère dramatique confié à trois voix, propose un modèle bien différent de celui de J.-B. Rousseau, et ce modèle ne sera pas suivi.

De nombreux indices montrent que les premières cantates circulèrent sous forme manuscrite, et que

1. Nous signalons assez souvent des œuvres « fantômes », c'est-à-dire des œuvres dont le signalement est connu, incontestable, parfois même la date de composition, mais qui ont disparu : nous en avons tenu compte dans nos données chiffrées.

l'édition représentait une sorte de consécration publique. Par exemple, la Bibliothèque Nationale de France conserve un recueil manuscrit (Res 1451), non daté, qui contient plusieurs cantates de Morin *(Philomèle, l'Incertitude, la Rose, l'Éloignement, l'Infidélité)*[1], Fiocco *(Philomèle)*, et d'un anonyme *(la Violette)* ainsi que des cantates italiennes de divers auteurs (Stuck, Mancini, etc.). Ce recueil pourrait être le témoin principal d'une première étape de composition de plusieurs œuvres, dont certaines seront publiées ultérieurement avec de nombreux changements : ainsi *l'Éloignement* de Morin, plus connue sous le titre *l'Absence*, y est notée un ton plus haut que dans l'édition de 1707.

Parmi ce premier groupe de compositeurs qui se consacrent à la cantate, on rencontre les plus connus du moment[2]. Cette première génération est méthodique et publie les compositions sous forme de « livres » comportant en général chacun six œuvres ; en revanche, on remarque que celles qui n'ont pas été éditées, parfois isolées, ont souvent été perdues. On notera par ailleurs que 40 % seulement de ces cantates font appel à la symphonie, et 9 % seulement requièrent plusieurs voix. Certains compositeurs de cette tranche chronologique écrivent aussi des cantates italiennes, comme Montéclair, Brossard et Mouret, ainsi, bien entendu, que les Italiens eux-mêmes : Guido, Fiocco, Stuck, et, plus tard, Paganelli.

Mais des incertitudes subsistent parfois quant à la datation d'œuvres, existantes ou « fantômes », quelques compositeurs, qu'il faut à coup sûr inclure dans cette période, ne sont pas clairement identifiés, et certaines de leurs cantates sont difficiles à dater. C'est le cas de Marchand, Marchand « du Maine », Rebel père, Roland Marais, Lacoste, Lalouette ou Cochereau.

1. Selon François Turellier (*op. cit.*, p. 333) cette dernière cantate ne serait pas de Mancini, comme le document peut le laisser croire, mais de Morin, de même que *la Violette*.

2. Bernier (25 cantates), Stuck (14), Bourgeois (6), J.-B. de Bousset (4), Brossard (7), Campra (10), Clérambault (6), Courbois (7), C. H. Gervais (6), Hændel (1), Jacquet de la Guerre (12), Montéclair (6) et Morin (19). Encore faudrait-il ajouter à ces noms tous les auteurs d'œuvres perdues, comme Couperin, Villeneuve et le duc d'Orléans lui-même.

1713-1730

Après 1712, le rythme de composition des cantates reste élevé et ce sont près de 220 œuvres qui voient le jour, écrites par plus de cinquante compositeurs. Quelques-uns d'entre eux, déjà actifs dans la période précédente, continuent à illustrer ce genre qui leur a si bien réussi : Jacquet de La Guerre, Campra (16 nouvelles cantates), Stuck, Bernier (14), Bourgeois (7), C. H. Gervais, Villeneuve.

Les compositeurs nouveaux venus s'affirment dans cette période ; certains sont relativement peu connus, mais pas dénués de qualités[1], tandis que d'autres, au contraire se sont signalés sur la scène de l'*Académie royale*, comme Desmarets, Bouvard, Destouches, J.-J. Mouret, ou dans d'autres domaines (De La Lande, J.-M. Leclair, J. Aubert, Bodin de Boismortier). A l'évidence, aucun compositeur important du XVIII[e] siècle français, à l'exception de Mondonville, n'a échappé à la cantate ou à la cantatille, genre manifestement « incontournable », même si la perte de certaines partitions ne nous permet pas, aujourd'hui, de mesurer la portée des pages de François Couperin, Jean-Marie Leclair ou Michel-Richard Delalande. Il est évident aussi que certains compositeurs, devant le succès immense de leurs cantates, se sont spécialisés dans ce genre. Les bibliothèques françaises en conservent souvent la trace, et l'on est parfois étonné de la quantité d'exemplaires conservés, édités ou manuscrits, concernant Clérambault, Bernier, Stuck, Bourgeois, Campra, Courbois, Montéclair, Lemaire, Lefebure, Mouret et Lagarde. Leur indéniable vogue est confirmée par de nombreuses rééditions.

Mais, pour ces vingt-sept années, se détachent nettement, outre les « anciens » toujours actifs, quelques vedettes, comme Clérambault (avec 18 œuvres), Collin de Blamont (13) et Montéclair (15)[2].

1. Pasquier (dit Alexandre), Bergiron, Burette, Buttier, Chauvon, David, Desfontaines, Dornel, Dutartre, L. Gervais, Grandval, Guédon, Guignard, Langlois, La Pierre, Levens, Morel, Néron, Pipereau, Piroye et Renier.

2. Le cas de Rameau est paradoxal, car ses cantates bénéficient aujourd'hui de son prestige immense et mérité dans l'opéra ; elles sont donc beaucoup mieux servies au concert et au disque que celles d'un Stuck, d'un Courbois ou de bien d'autres, ce que leurs qualités intrinsèques ne justifie pas, mis à part le cas de *l'Impatience* qui est réellement d'une splendide valeur musicale.

La période **1731-1750** témoigne d'une perte de vitesse de la cantate, avec environ 130 (dont une cinquantaine semblent perdues).

A côté d'une quinzaine d'auteurs déjà rencontrés auparavant, les 44 « nouveaux » compositeurs sont bien souvent assez obscurs[1], et beaucoup d'entre eux ne composent qu'une ou deux cantates. Celle-ci assume donc un rôle de « passage obligé » dans la vie d'un compositeur et dans la vie sociale tout court, rôle qu'on retrouvera au XIX^e^ siècle avec le Prix de Rome. Les *Livres de cantates* ont presque disparu[2] et les œuvres sont publiées une par une. Désormais, les seuls compositeurs renommés, disposant de fonctions importantes à la Cour ou à Paris, sont Bury, Lagarde, Madin, Naudot et Trial. Il est vrai que la cantate est alors pratiquement supplantée par la cantatille.

Après **1780**, la cantate reparaît, en se modifiant considérablement, au point qu'on pourrait presque parler d'un autre genre, n'ayant plus rien à voir avec le modèle de J.-B. Rousseau, même si, paradoxalement, ce poète est de nouveau très prisé. C'est la cantate classique, orientée vers le style symphonique, qui ne craint pas de multiplier les voix ni d'ajouter des chœurs.

Sur la quarantaine de compositeurs, on trouvera encore les célébrités françaises du temps : Berton, Bochsa, Désaugiers, Francœur, Giroust, Gossec, Grétry, Isouard, Lesueur, Méhul ou Philidor, ainsi que des compositeurs étrangers travaillant en France, comme Cherubini, Paër, J. P. E. Martini ou Franz Beck.

Il faut donc noter une disparition quasi complète dans les années 1750, suivi d'une reprise après 1780. Aux siècles suivant, la cantate alternera entre cette

1. Bollioud, Besancon, Brulard, Ciampalanti, C. F. Clérambault, Dupuits, Dupré, Fevrier, Guillon, Hubineau, La Berilliaire, Cappus, Carolet, Chupin de la Guitonnière, Chupon, De Mars, De Brie, Dubreuil, Duguy, Frémaux, Fulletot, Guéroult, Hue, Jolivet, Leconte, Lescot, Montgaultier, Pelissier, Piffet, Richer, Travenol, Legoux, Leon, Lejays, Légat, Quignard, Vigneron.

2. Les derniers livres sont dus à R. Drouard de Bousset (1735), au chevalier de Brassac (1741) et à Grandval (1755, op. posthume).

fonction officielle liée aux événements politiques (Auber, Berlioz) et la fonction académique du Prix de Rome (Berlioz, Debussy, Caplet, Ravel).

La cantatille, 1713-1730

L'histoire de la cantatille se présente très différemment tant son émergence est lente. De 1711, date de sa première occurrence connue, à 1730 qui correspond à son essor, elle ne représente que 38 partitions et semble confinée à trois rôles, qui en font le complément d'un ensemble plus vaste :

— aria d'opéra, virtuose et ornée dont on en trouve des exemples chez Campra, Bourgeois, Mouret, Bertin, De Lalande, Collin de Blamont, Bouret, Villeneuve[1] ;
— musique de circonstance, plus festive qu'officielle, qui célèbre le roi, la reine ou une duchesse (Blamont, Lalande, Mouret, Cochereau et Gilliers) ;
— petit tableau galant, qu'on trouve au milieu des « recueils d'airs sérieux et à boire » publiés par Ballard (Villesavoye, « D. L. T. », Dubuisson, Montarin, Bouvard).

C'est donc un genre léger et court, soit en un air, virtuose et vocalique, soit en un ou deux airs et récitatifs. Elle a nettement alors une connotation gaie, légère, pastorale. Cette forme de cantatille à l'Opéra ou au Théâtre de la foire perdurera au moins jusqu'à 1747, chez des compositeurs comme Bodin de Boismortier, Blaise, Colin de Blamont, Corrette ou Rameau.

A la fin de cette période en effet, deux noms s'affirment, Mouret et Lemaire, qui vont véritablement lancer le genre. Mouret est le compositeur à la mode à Paris depuis le triomphe son opéra-ballet *les Festes de Thalie* en 1714. Il publie en 1729 son *Livre de cantatilles* comprenant neuf pièces, et semble renouer avec l'esprit initial de J.-B. Rousseau dans

1. Certains compositeurs, comme Mouret, emploient aussi le terme « d'air en cantate » pour désigner ce type d'ariette.

une sorte de badinage court et caractérisé. Il est vrai qu'entre temps la cantate s'étant beaucoup allongée et alourdie, a délaissé ce créneau vif, pétillant, « frivole », quoique savant. Abandonnant à son tour la cantate, Louis Lemaire va confirmer cette orientation à travers ses 68 cantatilles, publiées une à une de 1728 à 1750.

La période **1730-1745**, qui compte près de 200 œuvres pour quarante trois compositeurs, manifeste largement ce courant de privatisation des pratiques musicales car toutes les œuvres sont publiées et bien peu d'exemplaires manuscrits demeurent. Le fait que beaucoup d'entre elles (78) aient disparu démontre la perte de la notion de collection, car une partition brochée, de quelques pages, n'a pas le caractère précieux d'un beau livre relié, et l'on attache moins de prix à ces œuvres qu'on ne le faisait auparavant.

Entre **1745 et 1772**, date de sa disparition, ces tendances s'amplifient, et l'on compte une centaine de compositeurs, dont beaucoup sont peu connus[1] pour 322 œuvres (dont 132 disparues !) Ces chiffres donnent le sentiment d'un genre auquel on n'accorde guère de valeur, tout au plus une attention passagère.

L'édition musicale

Le rythme moyen de composition oscille autour de 15 œuvres par an dans les années 1710-1730, avant de passer à plus de 20 vers 1740, puis à 13 après 1750,

1. La liste des cantates et cantatilles de cette période met en évidence l'importance grandissante de la province :
Lyon : Villesavoye, Legoux, Warin, Bollioud, Desormery ; Toulouse : Levens, Clavis ; Grenoble : Torlez ; Clermont : Torlez ; Tournai : J.-M. Rousseau ; Dijon : Cappus, Jolivet, J.-M. Rousseau, Collet ; Semur-en-Auxois : Bréon ; Arras : J.-M. Rousseau ; Lille : Cordelet ; Caen : Pizet, Vigneron ; Rouen : Papavoine ; Moulins : Ozy ; Avignon : Malet ; Bordeaux : Levens ; Marseille : Leblanc (?) et Legrand ; Auch : Lescot.

la cantatille supplantant la cantate vers 1730. Après 1770, ces genres disparaissent, au profit de l'ariette « à grande symphonie » et de la romance, accompagnée au pianoforte, à la guitare ou à la harpe, dont les auteurs sont d'ailleurs souvent les mêmes. Mais l'histoire de la cantate est indissociable de la montée en puissance de l'édition musicale parisienne, qui devient la première d'Europe vers 1770, et le nombre d'exemplaires en circulation était très important pour certaines œuvres, même à l'étranger[1]. Ce sont d'ailleurs essentiellement les catalogues d'éditeurs qui permettent de repérer les œuvres « fantômes ». *A contrario,* on découvre parfois des cantates manuscrites non signalées dans ceux-ci.

La diffusion : les dédicaces et les publics

Cependant, une analyse plus fine du corpus des cantates et cantatilles fait ressortir un mouvement qui part de Paris pour atteindre la province. Encore rarement représentée avant 1720, celle-ci fait émerger quelques « petits maîtres », directeurs des « Académies » ou de « Concerts », maîtres de chapelle et simples maîtres de musique ou de chant.

S'il faut se contenter d'imaginer les lectures publiques des premières odes et cantates dans les cafés littéraires de l'époque, suivies de discussions, en revanche les traces écrites, comme les dédicaces et les préfaces des *Livres de cantates*, ainsi que quelques monographies, nous font entrer plus avant dans les usages de société qui voient vivre cette musique. La dédicace se doit de souligner le soutien du prince, ce qui est représentatif d'une fonction sociale, car il signifie protection, engagement, prise en charge des

1. Cf. J. Dorival, *La cantatille en France au XVIII^e siècle*, thèse de 3^e cycle, dactyl., 1980, recense 72 exemplaires pour 9 cantatilles chez Mouret, 218 pour 63 cantatilles chez Lemaire.

frais d'édition etc. Elle signale donc l'attachement d'un compositeur à une personne précise, et marque par-là même un territoire : l'auteur « appartient » à la « maison » en question et indique publiquement cette obédience, même si, comme le signifie Élisabeth Jacquet de La Guerre dans *l'adresse* au Roi de ses premières cantates, celui-ci ne les a même pas encore entendues !

Sur les sept (ou huit ?) *Livres* de Bernier, aucun ne comporte de dédicace, à l'exception du cinquième (1715), au duc du Maine (ce qui indique un retournement étonnant, quand on connaît l'hostilité profonde entre ce prince et le duc d'Orléans, premier protecteur de Bernier), Mais ces *Livres* sont tous publiés, gravés, sans nom d'auteur, ce qu'il faut expliquer par le fait que Bernier était maître de musique à la Sainte-Chapelle, fonction peu compatible avec ce genre profane. Les trois *Livres* de Morin (qui a peut-être composé trois autres livres, perdus) font référence au duc d'Orléans, tandis que les quatre *Livres* de Stuck sont dédiés explicitement au même duc d'Orléans ou font référence à lui, de même que l'unique *Livre* de C. H. Gervais. A l'opposé se trouve le clan du Roi : le *V^e recueil d'airs nouveaux...* de J.-B. de Bousset est dédié à Madame la duchesse de Bourgogne, le premier *Livre* de Bourgeois à Monseigneur (le Grand Dauphin). De son côté, Clérambault dédie son 2^e *Livre* au duc de Bavière, le 4^e *Livre* au Maréchal de Villeroy, *Abraham* à Mme de Maintenon, *le Bouclier de Minerve* au comte d'Eu, tandis qu'*Apollon* fait référence explicitement à Louis XIV. Le *Livre* de Courbois est dédié à la duchesse du Maine, tandis que les deux premiers *Livres* d'Élisabeth Jacquet de la Guerre sont dédiés au Roi et le *troisième* à l'électeur de Bavière.

Ainsi est-il possible de tracer une carte politique du genre : le clan du duc d'Orléans jusque vers 1710, suivi de son exclusion au profit de celui du Roi et sa cour. Il faudra attendre la prise du pouvoir du Régent en 1715 pour voir revenir son nom dans les pages de dédicace. Ultérieurement, les dédicaces nous font entrer dans un monde moins huppé, quoique noble.

Mais les années suivantes voient se multiplier les renseignements sur l'exécution de cantates, ce qu'on

n'avait pas jusqu'alors. Ils concernent les fameuses *Nuits de Sceaux* de la duchesse du Maine en 1714-1715, le *Concert français* des Tuileries (1727-1733)[1], le *Concert de la Reine*[2], le *Concert spirituel*, le *Théâtre des petits appartements* de Mme de Pompadour. Des références ou de simples allusions nous font entrer dans des milieux parisiens ou provinciaux : les académies, les théâtres d'opéra, les fêtes privées et les salons aristocratiques ou bourgeois, sans même parler, plus tard, des grandes cérémonies publiques de la Révolution française. Les dédicaces et la destination des cantatilles corroborent cette évolution chronologique, car elles sont destinées à une noblesse plus diverse ainsi qu'à la bourgeoisie.

Ainsi, en septembre 1744, le président de Rieux « qui est Seigneur de Passy, où il a fort belle maison au bord de la rivière » – et qui n'est autre que le fils du richissime banquier Samuel Bernard – invita « une illustre compagnie, choisie tant en Dames qu'en Hommes de la première distinction... [qui] se rendit sur les sept heures pour entendre un concert où l'on chanta deux morceaux de musique, l'un sur les conquêtes du Roi, chanté par Mlle Chevalier et l'abbé Malines, et l'autre une cantatille sur la convalescence de Sa Majesté, chanté par Mlle de Mets, suivie d'un grand chœur et de différents morceaux, chantés et exécutés par les plus habiles musiciens, le tout précédé par des airs de fanfares, joués à différentes reprises, lorsque chaque compagnie arrivait, par les hautbois, trompettes et timbales, placés sous le vestibule du grand escalier. Le concert finit à 10 heures... » et fut suivi par l'illumination des jardins et des appartements, ouverts au public pour la circons-

1. Ce concert, créé par Anne Danican-Philidor, débuta en décembre 1727. Il avait lieu deux fois par semaine en hiver, jusqu'en 1730, puis une fois par an jusqu'en 1733, et l'on y chanta près de cent fois des cantates et des cantatilles. « Il n'était composé que de dix-huit instruments et de deux voix de femmes, et cependant il produisait un fort bel effet » (Dom Caffiaux, *Histoire de la musique*). Cependant, l'Académie royale de musique possédait le privilège, c'est-à-dire l'exclusivité, de faire chanter en public la musique sur paroles françaises, ce qui explique peut-être la disparition du Concert français.

2. La cantate y sert souvent d'intermède entre des actes d'opéra. De nombreuses cantates et cantatilles mentionnent, en tête de la partition, la recommandation suivante et argument de vente : « chanté devant le Roi » ou « devant la Reine ».

tance. Puis « les Dames demandèrent à danser, ce qui forma un bal qui dura jusqu'à 5 heures du matin. Tout se passa sans confusion et dans un grand ordre. La cantatille *la Victoire*, et *la Convalescence du Roi*, avec les fanfares, sont de la composition du Sieur Lemaire ».

On peut distinguer la sphère privée, avec des convives choisis, pour lesquels on chante des cantatilles, et la sphère publique, avec un sens quasi seigneurial de la représentation, lorsqu'on ouvre les portes au public tout-venant, dont la musique est composée de fanfares : ceci est révélateur d'une évolution mentale qu'on sent aussi avec la cantatille *le Serment mutuel,* de Lancel, dédiée à Mme de Pompadour, qui est probablement destinée à son petit théâtre « intime », dont la troupe, y compris l'orchestre, était formée de la noblesse de cour. La pompe trop glacée de Versailles fait place à un esprit plus individuel. On ira même jusqu'à mettre en situation, par amusement, les moments les plus quotidiens et prosaïques, et l'abbé de Voisenon, académicien, d'écrire en 1761 :

« Un conseiller au parlement de Paris, homme de beaucoup d'esprit, qui est à Cauterès avec Mme Berrier : il a fait une cantatille sur moi à l'occasion d'un pâtissier nommé Antoine que j'ai abandonné pour un autre, et la pâtisserie de l'autre me fait mal. Le poème est intitulé *Antoine vengé, ou l'Infidélité punie* ; Jeliotte l'a mis en musique charmante, pleine des grâces qui ne l'abandonnent jamais ; il l'exécute au clavecin et s'accompagne lui-même ; on me met sur la sellette comme un justicier, et l'on place à mes côtés M. l'évêque de Soissons, qui a l'air de m'accuser. »

Le statut social des compositeurs

Sous l'ancien régime, les compositeurs de cantates exercèrent leur art dans la mesure où ils disposent d'une fonction rétribuée :

— auprès du Roi, dans une ou plusieurs des institutions royales. C'est le cas de plusieurs *Surintendants*, de nombreux *ordinaires* de la musique du Roi et de membres de sa Chapelle et de ceux qui travaillent pour l'Académie royale.

Tout cela représente plus d'une cinquantaine de compositeurs (parmi eux : De Lalande, Couperin, Gervais, Bury, Dauvergne, Lagarde) ;

— au service d'une maison aristocratique, comme celle des ducs (Bourbon-Condé, Orléans, Conti, Maine, Villeroy), mais aussi à celle du roi Stanislas de Pologne, du Prince de Carignan, du roi Philippe V d'Espagne, etc., ce qui concerne une vingtaine de compositeurs ;

— au service d'une cathédrale, d'un couvent ou d'une église dotée d'une maîtrise. Saint-Germain l'Auxerrois remporte la palme, avec dix de ses membres ayant composé des cantates ; mais il faut citer aussi la Sainte-Chapelle du Palais, les Cordeliers ou les Jésuites ;

— auprès d'une académie provinciale : Lyon, Dijon, Bordeaux, Lille, Caen, Rouen, Moulins, Strasbourg.

Très fréquemment, le compositeur indique sa qualité, en tête de la partition, ce qui est sans doute un argument de vente. C'est, en tout cas, une source précieuse, et nous apprenons ainsi que beaucoup d'entre eux (26) disposent d'une tribune d'orgue à Paris, se déclarent « organistes » (30), « maîtres de clavecin » (16) ou « maîtres de musique » (15) ; quelques-uns, enfin, sont connus comme chanteurs. On complétera ce bref tableau en signalant ceux qui travaillent pour la Comédie-Française, la Comédie-Italienne, l'Opéra-Comique ou les théâtres de la Foire.

Certaines de ces fonctions sont parfois cumulatives, car on peut travailler à la Cour, l'Académie royale et être « maître de musique », ou bien elles peuvent représenter une étape parmi d'autres dans la carrière d'un compositeur.

Ainsi, sur environ 300 compositeurs qui se sont consacrés à ce genre au XVIII^e siècle (parmi lesquels on compte moins d'une dizaine de femmes), la plupart l'ont fait certainement « à la demande », bien que plus d'une dizaine aient pu échapper, par leur statut social (« amateur », fermier général, aristocrate), à cette logique de la commande. La Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris, conserve un document

(ms. 6870) très significatif sur le fonctionnement de la commande. Dans un recueil factice de pièces manuscrites et imprimées, ayant trait à la prise de Port-Mahon, se trouve ce billet :

« J'ai l'honneur de présenter à votre grandeur une imitation qui m'a donné l'idée d'une cantate. Supposé [sic] que vous trouvassiez quelque chose qui ne fut pas assez mesuré, je le corrigerois sous vos ordres », Paris, le 10 juillet 1756, Boujonnier, Taillandieu.

Le texte de la cantate suit, et au verso, la réponse du destinataire, qui précise qu'il l'a faite lire autour de lui :

« Recu et approuvé, je l'ay lu avec plaisir... J'en feray graver une copie à M. le M[aréchal] de Richelieu qui y est si bien loué. »

Les principaux poètes

J.-B. Rousseau (30 cantates, une cantatille), Fuzelier (25), La Fosse (1), Marie de Louvencourt (11), sont les premiers à écrire des cantates. Ils font certainement partie de l'entourage proche de J.-B. Rousseau, malgré les brouilles incessantes dont ce poète est coutumier. Après 1708, de nouveaux poètes, qui ne font pas partie du même cercle, viennent s'adjoindre à eux : La Motte (15 cantates), Danchet (10), Roy (8), Mézenge (5), Lagrange-Chancel (6), Liebaux (4), Rochebrune (2), Thibault (8), Navarre, Auvray, Menesson, Moncriff, etc. La cantate est donc souvent servie par les poètes et librettistes bien connus en ce temps, certains ayant appartenu à l'Académie française, autant de caractéristiques absentes du monde de la cantatille.

Il apparaît donc que la cantate est vraiment un genre littéraire apprécié en tant que tel, que de nombreux écrivains du siècle pratiquent, qu'ils n'hésitent pas à publier. Ainsi Piron, Desforges-Maillard (sous

le nom de Mlle Malcrais de la Vigne), Gacon, Lattaignant, Evariste Parny, le président Hénault, Jean-Jacques Rousseau, Voltaire [?] en ont écrit, sans qu'apparemment des réalisations musicales en soient parvenues jusqu'à nous.

Il est clair en revanche, que la cantatille n'a jamais eu ce prestige littéraire, et le seul nom remarquable est celui de Marivaux, qui débute sa pièce *La colonie nouvelle* par une cantatille, mise en musique par Mouret. Néanmoins quelques auteurs de cantatilles sont connus pour avoir travaillé pour l'Académie royale (La Bruère, Lemonnier, Le Valois d'Orville, l'abbé Pellegrin), mais la plupart ont écrit pour la Comédie-Italienne ou l'Opéra-Comique : Bidot, M. de Boissi, Carolet, Guichard, Thomas L'Affichard (17 cantatilles), L'Attaignant, Nougaret, Panard, Pesselier. Il faut ajouter quelques écrivains amateurs (le Chevalier de Juilly-Thomassin, Besson), souvent provinciaux (Desforges des Maillards, Moraud « d'Arles », Harduin « d'Arras »), et, surtout, beaucoup d'anonymes.

Chapitre III

LES POÈTES ET LEURS ŒUVRES

De l'ode à la cantate

Le texte dans lequel J.-B. Rousseau décrit son cheminement intellectuel (cf. *supra,* p. 21), qui, partant de l'ode imitée des Grecs et de Pindare en particulier, l'amène à la cantate, fait référence à une pièce précise, intitulée *Ode à Philomèle.* Celle-ci se compose de huit quatrains d'octosyllabes à rimes irrégulièrement croisées et embrassées ; elle a fait le sujet de cantates de Morin, Fiocco et Stuck. Or, le traitement choisi par Stuck l'a conduit à donner un poids très inégal aux strophes, puisque la première, la troisième et la sixième font l'objet d'un simple récit, alors que la seconde adopte une structure ABA et que les quatrième et cinquième donnent lieu à deux airs successifs, tandis que les septième et huitième strophes sont regroupées pour former un air. Ces différences, qui alternent des récits cursifs et des airs dotés de répétitions, ne sont pas justifiées poétiquement. On comprend, dès lors, pourquoi J.-B. Rousseau s'est orienté vers des métriques diversifiées, selon un modèle qui sera repris par beaucoup d'autres poètes : au récit est destiné l'alexandrin, à l'air les vers courts.

Diane, de J.-B. Rousseau

Un exemple éclairera la construction poétique voulue par cet auteur. Il s'agit de sa première cantate, *Diane,* qui débute ainsi :

> A peine le soleil, au fond des antres sombres
> avait du haut des cieux précipité les ombres,
> quand la chaste Diane, à travers les forêts,
> aperçut un lieu solitaire
> où le fils de Vénus et les Dieux de Cythère
> dormaient sous un ombrage frais :
> surprise, elle s'arrête ; et sa prompte colère
> s'exhale en ce discours, qu'elle adresse tout bas
> à ces Dieux endormis, qui ne l'entendent pas.

Ce récitatif, rempli d'images somptueuses, joue habilement de métriques différentes ; à l'alexandrin narratif et descriptif succède un octosyllabe qui vient souligner la surprise de Diane, déesse de la nuit, découvrant le dieu Amour endormi avec ses compagnons. L'ironie perce dans le deuxième octosyllabe, car tout l'esprit de la cantate est de jouer sur l'allégorie : peut-on croire qu'un dieu puisse dormir ? c'est lui prêter des traits bien prosaïques et humains ! L'air suivant ménage avec beaucoup d'habileté la reprise du premier quatrain, et l'indignation première de la déesse, ennemie de l'Amour, revient naturellement après avoir fait place à son projet belliqueux :

> Vous, par qui tant de misérables
> gémissent sous d'indignes fers,
> dormez, Amours inexorables,
> laissez respirer l'univers.
>
> Profitons de la nuit profonde
> dont le sommeil couvre leurs yeux ;
> assurons le repos du monde,
> en brisant leurs traits odieux.
> Vous, par qui tant de misérables... *(da capo).*

Le rythme octosyllabique est varié avec art et les appuis du premier quatrain, ainsi que les césures

sont différents de ceux du second. La nécessité de l'unification métrique s'impose pour un air, ainsi que celle du vers court, car le musicien a besoin de carrures régulières et d'appuis harmoniques ne dépassant pas trois ou quatre mesures. Le poème s'adresse « à l'imagination dans les récits, au cœur dans les airs[1] ». Dans le récit suivant, le retour du ton narratif entraîne celui de l'alexandrin. Mais la chute de chaque idée est soulignée par la présence de l'octosyllabe.

A ces mots elle approche ; et ses nymphes timides,
portant sans bruit leurs pas vers ces Dieux homicides
d'une tremblante main saisissent leurs carquois ;
et bientôt du débris de leurs flèches perfides
sèment les plaines et les bois.
Tous les Dieux des forêts, des fleuves, des montagnes,
viennent féliciter leurs heureuses compagnes ;
et de leurs ennemis bravant les vains efforts,
expriment ainsi leurs transports.

Air
Quel bonheur ! quelle victoire !
quel triomphe ! quelle gloire !
les Amours sont désarmés.

Jeunes cœurs, rompez vos chaînes :
cessons de craindre les peines
dont nous étions alarmés.

Quel bonheur ! quelle victoire... *(da capo)*

Avec cet air, le compositeur retrouvera avec plaisir les mots clé (victoire, triomphe, gloire) qui permettront au musicien de vocaliser, en même temps qu'ils viennent tout naturellement dans la bouche des protagonistes. J.-B. Rousseau, à la fois poète et musicien, a pu sentir ce que l'un réclamait à

1. « Dans les airs, dont les vers ne doivent être que de cinq, de six, de sept, de huit et tout au plus de dix syllabes, il faut faire en sorte que la première stance revienne sans effort et d'elle-même à la fin de l'air » (n° 8, p. XIII).

l'autre[1]. Remarquons que c'est ici que se révèle un des éléments essentiels de la cantate : l'alternance, parfois abrupte, du style direct et du style indirect.

L'Amour s'éveille au bruit de ces chants d'allégresse ;
mais quels objets lui sont offerts !
quel réveil ! Dieux ! quelle tristesse,
quand de ses dards brisés il voit les champs couverts !
un trait me reste encor dans ce désordre extrême ;
perfides, votre exemple instruira l'univers.
Il parle ; le trait vole, et, traversant les airs,
va percer Diane elle-même :
juste, mais trop cruel revers,
qui signale, grand Dieu, ta vengence suprême !

Si J.-B. Rousseau se permet de briser un vers (« Quel réveil ! Dieux !... »), c'est dans une intention poétique parfaitement adaptée aux ruptures d'un récitatif[2]. Le dernier air est censé contenir « le point moral de l'ouvrage » ; ici l'allégorie se fait plus générale et universelle, et le lecteur ou l'auditeur aura compris que c'est de lui, homme de cour, homme de lettres ou simple bourgeois, que le poète parle :

Respectons l'Amour
tandis qu'il sommeille ;
et craignons qu'un jour
ce Dieu ne s'éveille.

1. « L'art du musicien est de donner à la mélodie des inflexions qui répondent à celles du langage ; & l'art du poète est de donner au musicien des tons & des mouvements susceptibles de ces inflexions variées, d'où résulte la beauté du chant » (*École de littérature tirée de nos meilleurs écrivains*, Paris, 1765, t. 2, p. 156).

2. « Sans harmonie, il n'y a plus de poésie lyrique... Il faut donc que le vers soit susceptible de musique, & par conséquent que la rime soit riche et noble, le rythme coulant, nombreux et sonore, & que l'oreille ne soit jamais choquée par des sons âpres & rocailleux. » « C'est là le défaut de M. de la Motte. Outre un air de symétrie & de gêne qui perce dans toutes ses odes, elles sont pour la plupart sans harmonie. Son vers ne marche point... » « Quel contraste avec la mélodie toujours soutenue de son rival [J.-B. Rousseau] ! richesse de rimes, vers nombreux et faciles ; stances bien coupées ; chutes pleines et majestueuses... » (*Discours sur la poésie lyrique avec les modèles du genre...*, Paris, 1761.)

En vain nous romprons
tous les traits qu'il darde,
si nous ignorons
le trait qu'il nous garde.

Respectons l'Amour... *(da capo)*.

Cette cantate est représentative du genre, avec trois récits et trois airs de forme ABA. Cette alternance et cette structure musicale constitue un rupture profonde avec les habitudes de Lully et de ses successeurs, qui qualifiaient d' « air » la simple répétition de deux vers, chacun d'eux dans son intégrité, toujours principalement de manière syllabique et sans vocalises. On mesure donc mieux la portée de ce que propose J.-B. Rousseau.

C'est précisément l'apport de la cantate en France que d'introduire cette idée nouvelle qu'une pièce chantée peut obéir à une loi poétique (par ex. deux quatrains, avec reprise du premier) et *en même temps* à des lois musicales, avec ce que celles-ci supposent de répétitions. Cela est possible à condition de faire des aménagements, et la cantate, qui n'hérite pas de toute la tradition d'opéra, ni de son public, va le faire. La raison y perd une partie de ses droits, mais une autre logique, cohérente, prend sa place, celle du merveilleux, que possèdent en commun musique et poésie :

« La musique y fait le charme du merveilleux ; le merveilleux y fait la vraissemblance de la musique ; ... le chant est le merveilleux de la parole » (*École de littérature tirée de nos meilleurs écrivains*, Paris, 1765, t. 2, p. 155).

Le goût poétique

Si *Diane* ne résume pas toutes les cantates de J.-B. Rousseau, ce dernier n'est pas non plus le seul poète qui ait illustré ce genre. En 1728, un maître de musique de La Haye, J. Bachelier, publie un *Recueil de cantates* « contenant toutes celles qui se chantent dans

les concerts ; pour l'usage des Amateurs de la Musique & de la Poésie ». Ce volume, qui contient une centaine de textes, comporte une préface importante, qui insiste sur la nécessité de comprendre les paroles

« les auditeurs, plus frappés de la musique que des paroles, ne sentaient pas, pour cette raison, toute la beauté et l'expression du sujet. Les sons absorbaient, pour ainsi dire, le sens du poème... D'un autre côté, ceux dont l'oreille n'était pas disposée à ressentir les agréments du chant, ne s'attachant uniquement qu'aux paroles, ne pouvaient y trouver que de l'ennuy, à cause des répétitions indispensables dans les morceaux de cette nature... »

Ce texte met bien en évidence l'équilibre fragile du rapport poème-musique dans la cantate, surtout par la difficulté que représente pour les Français la musique de Stuck, qui est visée ici, qu'ils ne peuvent pas reprendre en chœur comme ils le font des airs de Lully :

« Tant que le parterre ne pourra pas faire *chorus* dans les petits airs détachés qui se chantent dans les opéras, ils tomberont toujours. »

Il conclut que c'est le modèle de J.-B. Rousseau qu'il faut suivre, parce qu'il est équilibré : « Tout cela est court, serré, vif et plein de sens, en peu de mots. »

Les thèmes littéraires

L'impulsion donnée par J.-B. Rousseau va dans le sens d'une certaine légèreté, et l'on ne s'étonnera pas que la cantate se consacre principalement à l'amour. Si l'on rencontre quelquefois les amours tragiques, issues de la mythologie, comme *Pyrame et Thisbé, Hippolyte, Circé,* etc., la plupart du temps, au contraire, cette vision de l'amour est tempérée et policée, et les héros adoptent « l'étiquette ». On sent derrière cela un certain mode de vie de l'homme de cour, qui s'en tient à un sentiment plus fugitif que passionné :

l'image d'un amour heureux et insouciant qui s'accorde bien à notre vision du XVIII^e siècle, qui, dit-on, inventa cette idée de bonheur nouvelle en Europe. La tendance à considérer l'amour avec un certain détachement épicurien sera plus manifeste encore dans la cantatille que dans la cantate.

Typologie

Mais les récits de l'action amoureuse, avec ses rencontres, ses obstacles, ses diverses circonstances, son décor, laissent entrevoir, malgré leur diversité, une typologie, que nous décrirons en empruntant aux seuls titres des œuvres (marqués d'une majuscule) :

— La **mythologie gréco-romaine** représente le plus gros contingent des cantates et des cantatilles, et plus de cent figures de dieux, de demi-dieux, de simples mortels, de héros des épopées d'Homère et de Virgile, donnent leur titre aux cantates, particulièrement Vénus, qui fournit seize occurrences, Orphée et Ariane (12 chacun), Apollon, Diane et Psyché (10), Orithie (9), Circé et Bacchus (8), Actéon et Didon (7), Iris, Borée et Sémélé (6), Médée et Andromède (5), etc.

On remarquera que ces figures sont souvent présentées par couples, l'œuvre faisant référence à un épisode précis de la mythologie. Ces noms sont souvent englobés dans un titre plus vaste, comme « le Triomphe de Bacchus », « le Retour de Mars », « le Jugement de Pâris », ou bien sont carrément occultés par le titre, comme « les Forges de Lemnos », qui font bien évidement référence à Vulcain.

— La **chevalerie** est présente, mais plus timidement, avec Roland, Clorinde, Tancrède, Renaud, mais aussi avec Don Quichotte et Cardenio.

— Bien des œuvres n'apparaissent que sous un titre relativement vague, se référant à une **qualité** ou un **caractère** qui lui donne son nom (la Constance, la Coquette, le Dépit, l'Espérance, la Fantaisie, la Fidélité, la Fierté, la Fortune, la Frivolité, l'Absence – 12 cantates portent ce titre –, l'Impatience, l'Incertitude, l'Inconstance, l'Indifférence, l'Infidélité, l'Innocence, la Jalousie, la Sagesse, la Timidité) ; cela n'empêche pas la présence d'amoureux ou d'amante ; ils prendront tour à tour la parole, en alternance avec ce « témoin » qu'est le narrateur. La même voix assumera donc tous ces rôles dans une conven-

tion qui paraît aller de soi et ne pas poser question ; on trouvera aussi des noms issus d'une mythologie plus vague, et Lise, Amarillis ou Sylvie seront courtisées par Damon ou Léandre. Il n'est pourtant pas indifférent que l'amoureux se nomme Jupiter ou Neptune, mais nous les entendons parce qu'ils sont tous deux amoureux de la même nymphe, Thétis.

— Les **cantates de circonstance** se rapportent à des événements particuliers et précis, dont le sens peut parfois, aujourd'hui, nous échapper ; cependant, l'absence de chœurs en limite l'impact, et d'autres formes, comme le *divertissement*, assumeront aussi cette fonction circonstancielle. Dans cette catégorie, nous trouverons beaucoup de faits militaires (la Bataille de Saint-Cast, le Camp de Compiègne, la France sauvée, la Journée de Fontenoy, la Paix, la Prise de Lérida, Port-Mahon, la Prise de Berg-op-Zoom, le Siège de Saint-Malo, la Prise de la Bastille), de réjouissances publiques (l'Accouchement de la Reine, la Naissance du Dauphin, du Duc de Bourgogne, du Duc de Berry, le Mariage du Roi ou du Duc d'Orléans, la Convalescence du Dauphin, de SA Mme de La Trémouille *(sic)*, du Roi, le Recouvrement de la santé du Comte de Toulouse). Il est certain que la cantate, beaucoup plus que la cantatille, a pris en partie le relais du *Te Deum*, plus solennel, dans cette fonction de réjouissance publique, et qu'elle l'assumera au-delà de la Révolution française. Elle annonce, par l'abandon du latin, l'évolution de la société civile. Des fêtes publiques confèrent également un rôle de réjouissance musicale aux cantates et cantatilles (l'Écho de la Seine, les Fêtes bisontines, la Nymphe de la seine), ainsi que des occasions plus particulières (si tant est qu'on puisse opposer franchement public et privé dans ce monde aristocratique qui est celui de l'Ancien Régime) : les Bains de Toméry, la Cascade de Saint-Cloud, les Jardins de Sceaux, les Nuits de Sceaux, les Plaisirs de Bordeaux, l'Établissement d'une Académie à Toulouse, les Nymphes de Saint-Cloud, les Tuileries et, même, les Vendanges de Montgeron ! On offre à une marquise ou un duc un « Bouquet en forme de cantate » ou un Épithalame, on célèbre un mariage par « l'Hymen couronné par l'amour », on inaugure par la cantate « Buffon » un buste de ce savant, on rappelle un fameux duel dans « les Dangers du point du jour »[1].

1. « C'était encore en 1748 un endroit désert, qui fut alors baptisé point du jour » ; il s'y déroula un duel où M. de Coigny, qui avait injurié son adversaire trop chanceux au jeu, le traitant de bâtard, fut tué. « On a nommé le Prince de Dombes, le comte d'Eu, le duc de Luxembourg et M. de Fitz-James » (*Histoire de l'Académie royale de Musique*).

— D'une manière générale, plus on s'avance dans le siècle et plus les **jeux** et les **sujets de société** vont être célébrés, surtout par la cantatille : le Café, les Femmes, le Musicien, le Cabriolet, la Comète, la Péruvienne, les Francs-maçons. Le quotidien est mis en musique (les Charmes de la société, le Concert) et l'on ira même jusqu'aux petits riens qui amusent la société : l'Empire de la mode, l'Employ *[sic]* du temps, Énigme, le Sommeil, le Serin perdu, la Grippe, l'Horoscope, le Joly rien, les Maximes du temps, la Muse de l'opéra, la Musette, la Vièle, le Perroquet, le Rhinocéros, le Rhume, la Sonate.

— La thématique **pastorale** est omniprésente avec une quarantaine d'œuvres consacrées aux Saisons, mais aussi à l'Aurore (qui n'est pas toujours la déesse de la mythologie), aux Bergers et Bergères, au Bocage, au « Mai », au Papillon, à la Rose, au Rossignol, au Ruisseau, au « Serpent caché sous les fleurs », à la Tourterelle. Cette célébration de la nature tient plus de la bergerie que d'une vision préromantique, car c'est toujours pour y conter quelqu'amourette.

D'autres catégories de cantates et cantatilles connaissent une certaine vogue : les **sujets comiques et parodiques** dont certains sont sans doute joués sur les théâtres de la foire (le Raccommodement comique de Nicole et Pierrot, Grégoire, Arlequin, la Foire des fées, Gulliver, Ragotin, le Suisse amoureux, l'Or et Pétrade *(sic)*, Orphée), et bachiques (Bacchus, les Buveurs, les Vendanges).

Plus rares sont les sujets de **morale** et de **philosophie** (Avis à la jeunesse, la Fin des siècles, les Horreurs de la guerre, la Création, le Mauvais riche, l'Origine de l'ordre social, le Parjure innocent) tandis que les **cantates religieuses** connaissent aussi un certain succès. Les thèmes sont, en général, tirés de la Bible[1], mais la tradition chrétienne n'est pas absente (Jésus-Christ triomphant de la mort, les Saints Innocents, Sainte Thérèse, les cantates de Nativité). Cependant, on remarque qu'en dehors de la période 1708-1735, marquée essentiellement par Brossard, Jacquet de La Guerre, Clérambault et Drouard de Bousset, ce sont surtout des poètes comme l'abbé Seguy qui s'y intéressent, ou bien des arrangeurs, spécialistes des « parodies spirituelles »[2] ; on trouve donc beaucoup plus de textes que de

1. Voir les cantates de Brossard et Jacquet de La Guerre, pages, auxquelles on peut ajouter *Abigail, Agar, Goliath, Josué, Salomon, Pharaon, Tobie*, et les cantates tirées des *Psaumes*.

2. Par exemple le *Prologue des éléments* (Destouches, Campra, De Lalande) devient, en 1756, *le Désastre de Lisbonne*, ou *le Sacrifice de l'amour* se métamorphose en *la Profession religieuse* » ! La raison de ces pratiques nous est donnée par l'éditeur et compositeur Lemenu, dans des « cantates, cantatilles et cantatillettes... à l'usage des jeunes per-

partitions, plus d'adaptations que d'originaux. En réalité, c'est le petit et le grand motet qui tiennent, en France, la place qu'occupe la cantate religieuse dans les pays de langue allemande.

Cette description donne une image de grande variété, et il n'y a guère de sujet qui n'ait été abordé par ces cantates et ces cantatilles : les rêves de grandeur, la mythologie amoureuse, les aspirations spirituelles aussi bien qu'une réalité plus quotidienne et terre à terre. Cependant, il faut la compléter par une approche transversale, car beaucoup de ces catégories sont en réalité très mélangées ; ainsi *Céphale et Aurore* de Stuck, sur un beau poème de J.-B. Rousseau, qui nous dépeint la rencontre impossible entre la déesse et le chasseur, laisse transparaître un réel sentiment de la nature :

> La nuit d'un voile obscur couvrait encor les airs,
> et la seule Diane éclairait l'univers,
> quand de la rive orientale,
> l'Aurore, dont l'Amour avance le réveil,
> vint trouver le jeune Céphale,
> qui reposait encor dans le sein du sommeil.
> Elle approche, elle hésite, elle craint, elle admire...

L'Amour est aussi bien dieu de la mythologie que sentiment, comme l'Aurore est à la fois déesse et phénomène naturel. L'imaginaire poétique et musical joue sur la diversité des niveaux de sens, dans un langage qui n'est pas ésotérique, car il a ses clés, bien connues des hommes (du moins ceux dont la tête était « bien pleine ou bien faite ») : le plaisir est bien de « tourner la clef ».

sonnes élevées dans des maisons religieuses » : « On s'est proposé dans ce recueil de donner un visage chrétien et raisonnable qu'on peut faire de la musique [...] On a cru par là rendre service à de jeunes personnes qui s'interdisent avec raison toute chanson profane, mais que la complaisance oblige quelquefois de chanter en compagnie. »

Notons que la bibliothèque Municipale de Versailles possède des cantates de Bernier (*ex libris* de la maison Royale de Saint-Cyr), sans paroles, où la ligne de chant est remplacée par une partie instrumentale.

On chercherait en vain, au siècle précédent, un genre musical unique qui soit aussi multiforme. Peut-être la chanson française du XVI^e siècle, ou la mélodie française ont « collé » autant à la société ? En parodiant une formule célèbre, on pourrait donc conclure : « en France, tout finit par des cantates ».

Chapitre IV

LES CRÉATEURS DE LA CANTATE

Morin (1677-1754), Bernier (*c.* 1665-1734), J.-B. Stuck (*c.* 1680-1755) sont les premiers, avec J.-B. du Bousset, à publier des cantates, et ils l'inscrivent d'emblée dans l'influence italienne. Il est difficile de déterminer quel public ils cherchaient à attirer, et quels chanteurs étaient capables d'aborder ce style nouveau en France. On remarquera simplement que si le niveau technique est divers, c'est dans les cantates pour voix seule et basse continue qu'il est le plus exigeant, probablement pour que le chanteur y garde toute liberté d'ornementation.

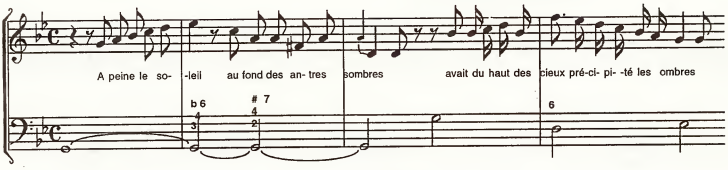
Le traitement du récitatif

Chez ces compositeurs, les récitatifs adoptent clairement un tour italien. Les brèves et longues sont représentées par la croche et la double croche ; la noire marque les éléments cadentiels de fin de phrase ou met en valeur un accent important. La mesure est à quatre temps et l'écriture est entièrement syllabique, à l'exception des quelques mots destinés aux vocalises (« vole », « gloire »)[1]. La basse continue est écrite en valeurs longues avec un chiffrage assez discret ; elle

1. Des années plus tard, Diderot les qualifiera de « mots parasites du style lyrique ».

ne cache pas sa fonction première, qui est de « donner le ton » au chanteur.

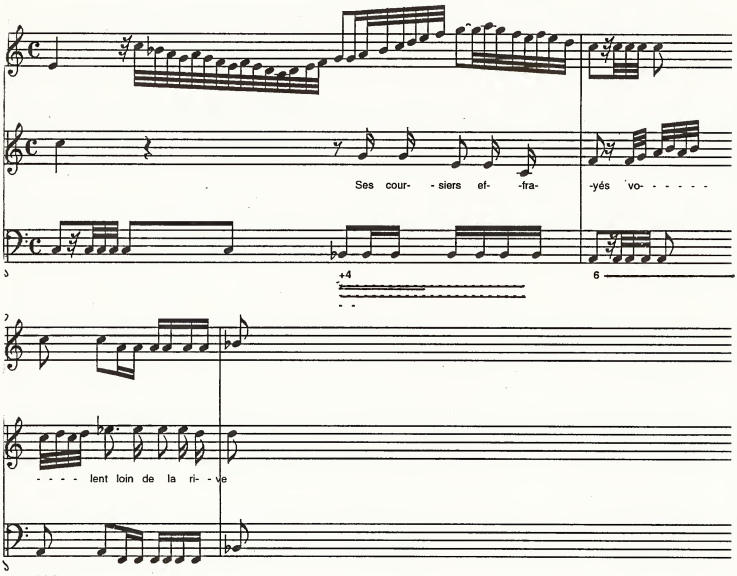
Bernier, cependant, utilise aussi la précipitation du discours. Il impulse un élan à la phrase poétique, s'accrochant aux accents mêmes du poème. On sent une inspiration puisée dans l'art oratoire dont découle la mise en valeur rythmique (prosodique), mélodique et harmonique de certains mots qu'il veut faire ressortir.



Bernier : *Diane.*

Cette manière, qui délaisse une pulsation marquée, forme la base de son récitatif, mais elle est parfois complétée par d'autres moyens qui élargissent son expression. Par exemple, il peut réintroduire une pulsation plus contraignante par le biais du dialogue voix/basse continue, et même aller jusqu'au récitatif mesuré (qu'il note simplement « mesuré »). C'est souvent le cas lorsqu'il s'agit de dramatiser ou, plus encore, de souligner les différents niveaux du discours poétique. Ainsi, lorsque le récit décrit la scène, il est libre, « à l'italienne », mais lorsqu'il implique une mise en situation, il devient « mesuré » et peut même aller jusqu'à un quasi arioso. La mesure ordinaire à quatre temps fait alors place à une autre et un dialogue ou même un canon peuvent s'établir avec la basse. Il va de soi que le choix d'écrire une cantate « à voix seule » ou d'introduire au contraire un accompagnement de violons dans le récitatif suppose une structuration bien différente, davantage régie par des impératifs « musicaux » dans le second cas. On remarquera dans ces

occurrences que Bernier recourt naturellement aux habitudes de la tragédie lyrique. Par exemple l'évocation de la mort d'Hypolite dans la cantate *Hyppolite et Aricie* déclenche une intervention volubile du violon et de la basse, bientôt reprise par les vocalises du chant.



Morin, plus que Bernier, a tendance à « mesurer » son récitatif, ce qui fait que, paradoxalement, les passages portant l'indication « mesuré » sont plus rares ; il modifie souvent le débit général du discours par des indications agogiques (« lentement », « gravement », etc.). La rime féminine y est traitée systématiquement par une appoggiature. En général il démontre un bon sens du rythme du vers, et son monnayage des valeurs correspond très justement aux inflexions oratoires. Si la langue française est

dépourvue de brèves et de longues, la simple déclamation d'un poème fait apparaître des appuis, selon la place du mot, et Morin en tient compte remarquablement.

Lui aussi met en valeur les niveaux de discours poétique, et l'on pourrait dire en schématisant que si la voix prend la fonction narrative, elle déclame, tandis que si elle s'adresse à quelqu'un, ne serait-ce que l'auditeur, elle a plus tendance à « chanter ».

Cette intrusion de « l'autre » dans la cantate, sans qu'il soit représenté par un personnage sur la scène, est un des faits marquants et novateurs du genre. Cette forme de dialogue, de pure convention, et qui, normalement, est confiée à l'air, constitue une sorte de parenthèse dans un récitatif libre, trop courte pour faire l'objet d'une construction aussi complète que l'air.

Si Stuck n'a pas toujours le sens exact du vers français dans ses premières cantates, au point que certains passages de ses récitatifs peuvent paraître notés dans une mesure erronée, il s'appuie dans l'ensemble sur des moyens analogues. En revanche, il possède au plus haut degré le sens du programme tonal et celui de la couleur instrumentale. On admire chez lui combien une idée poétique peut se voir rehaussée par un « tapis harmonique » de cordes, comme le fera J.-S. Bach, plus tard, dans certains récitatifs des *Passions* ou des *Cantates*. On ressent fortement la relation expressive entre l'idée poétique et la modulation, relation qui semble plus aléatoire chez un Bernier.

Les airs

Bernier manifeste un esprit assez systématique, et dans ses quatre premiers livres les œuvres font alterner régulièrement trois récitatifs et trois airs, et les exceptions sont rares ; un des trois airs au moins est binaire et un autre ternaire ; on trouve presque tou-

jours parmi eux une mesure composée. Ces airs comportent une reprise (ABA), même si Bernier évite le terme *da capo*, ou, plus rarement, la structure en « rondeau », et sont dotés d'une « annonce » qui rappelle le système du *motto* des Italiens[1]. La phrase poétique entraîne un matériau musical assez unifié, fondé sur un élément rythmique de base et quelques intervalles caractérisés, qui peuvent donc s'intervertir sans nuire à l'ordonnance dictée par le vers poétique. En général la partie B, au ton de la dominante, offre un peu plus de liberté tant à la basse qu'à la voix. Les fonctions de professeur en composition, que Bernier assumait avec un grand succès, se laissent entrevoir dans le systématisme de ses cantates, comme l'a souligné bien plus tard J.-B. de Laborde[2].

Morin paraît plus libre, et l'annonce instrumentale entretient avec l'air des relations plus variées et originales que chez Bernier[3] ; il n'hésite pas non plus à ne pas débuter l'œuvre par un récit, ou même à reprendre l'air introductif en conclusion, ou encore à conférer à deux airs qui se suivent une parenté mélodique, affirmant ainsi que la cantate est un tout où chaque partie répond aux autres. Le jeu de la basse offre aussi plus de possibilités : mouvement de croches régulières à la

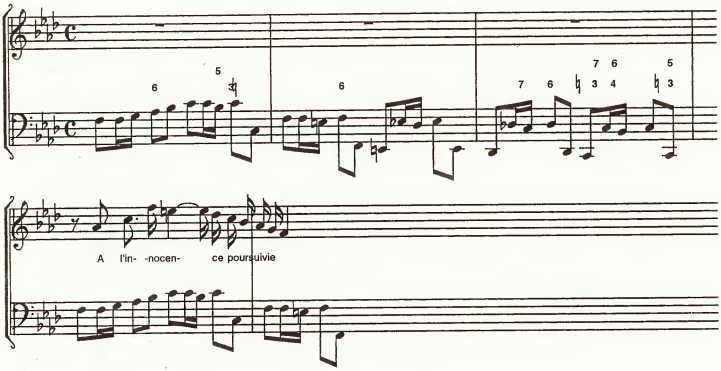
1. La basse fait entendre le motif, repris par la voix, tel quel ou modifié.

2. « On le regarde comme un des plus grands compositeurs qui ayent existé mais la grande régularité de ses compositions les rendait froides. » Le Dran, commis aux affaires étrangères du marquis d'Argensonn, note ceci en 1744 : « Il faut être grand musicien pour oser faire la descente de l'octave depuis la tonique supérieure par les dièses, comme en montant ; on en voit un exemple dans la cantate de Mars et Vénus par Bernier dans l'ariette où il dit l'amour ne va pas sans les grâces » (*L'Harmonie*, manuscrit FR Nouv. acq. 4543, BNF).

3. L'air « à devise » fait entendre la tête du thème, son motif le plus caractéristique, sorte d'abrégé musical et poétique, avant de l'exposer intégralement (voir exemple page 81, Clérambault *le Soleil vainqueur des nuages*). Cette manière appartient au style italien, alors que les Français ont tendance, traditionnellement, à faire entendre la première phrase entièrement.

manière italienne, ostinato rythmique, etc. Les formes sont plus variées : rondeau, menuet (aabb), *da capo* (aba)[1] ou tripartite (abc). Les qualités de Morin sont la fraîcheur et la spontanéité, malgré l'abus de marches harmoniques, modulantes on non, qui est peut-être un tribut à ce qu'il croit être le style italien, mais que la rigidité imposée par le respect du vers – respect qui marque toute l'histoire de la cantate française – ne rend pas toujours probante. On sent, cependant, qu'il cherche à souligner le caractère tragique d'une cantate comme *Circé* par un travail harmonique intense (modulations, sixte napolitaine).

Le florentin Batistin [Battistin], de son vrai nom Jean-Baptiste Stuck, partage avec Morin le sens d'un discours autonome de la basse, qui devient donc un vrai partenaire sans cesser d'être un support harmonique. Il n'hésite pas à écrire une basse obstinée modulante.



Stuck : *Neptune et Amymone.*

1. Mais il est entièrement écrit dans le *Premier livre* – ce qui peut indiquer que les signes de reprise et le mot *da capo* risquent de ne pas être compris, parce que leur usage est trop nouveau pour les Français.

C'est certainement ce genre d'écriture que dénonce le rédacteur anonyme du *Mercure de France* (novembre 1713, p. 3-62) : « Ce dessein souvent d'un chant bizarre se promène non seulement sur toutes les cordes du mode, mais encore sur toutes les étrangères où ils peuvent s'accrocher bien ou mal, tellement que leurs pièces roulent sur tous les tons et changent de mode à chaque instant, en sorte que l'on ne saurait à la fin duquel ils sont... ces intervalles bizarres des chants de leurs récits, qui passent parfois l'octave... ces tenues que nous ne faisons et qui ne conviennent guère *[sic]* que sur les mots de repos et quelques autres, s'y font indifféremment sur tous les mots qui finissent par des voyelles... ces basses continues passeraient plutôt pour des pièces de viole que pour des accompagnements qui doivent être soumis au sujet et ne point prévaloir. » Il faut croire que le *Premier livre* a été particulièrement visé par ce genre de critique, car le second se montre d'une inspiration réfrénée, avec notablement moins de « symphonies », qui sont pourtant un des éléments les plus forts de ce compositeur. On ne peut que regretter que Stuck ait fait connaître sa musique en France trop tôt, car les esprits – et les oreilles – n'étaient pas encore mûrs pour l'accepter.

La symphonie

Sa présence est signalée sur la page de titre, et en général la partition requiert un instrument précis : le violon tandis que la flûte ou d'autres instruments prendront un peu plus tard une grande place ; quelquefois l'instrument de « dessus » n'est pas précisé. La symphonie, qui n'est pas forcément utilisée dans tous les airs, peut avoir des mouvements spécifiques, et prendre aussi un rôle illustratif (« bruit de guerre », « tempête »).

Sa présence implique tout naturellement plus de longueur dans les airs, par la seule multiplication des périodes. L'introduction, les épisodes en parallèle ou en opposition avec la voix, le postlude, font entrer la cantate française dans le « style concertant », et Bernier est le premier à employer ce principe de la structure-ritournelle que les Italiens vont développer. On rencontre aussi des situations où, comme dans les

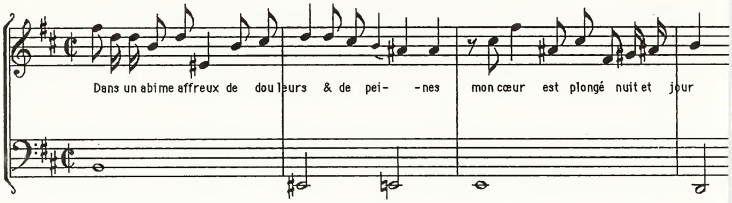
cantates d'Alessandro Scarlatti par exemple, la voix rivalise de virtuosité avec l'instrument (Bernier, Stuck).

Dans ses cantates avec symphonie, Stuck, qui était violoncelliste, donne la pleine mesure de son art, et confie un rôle somptueux aux deux violons, dans un style spécifiquement violonistique qui démontre combien il a assimilé les avancées harmoniques et techniques de Corelli. Selon les cas, il peut ajouter une haute-contre de violon (c'est-à-dire un alto), une flûte ou un hautbois ; ce genre de distribution instrumentale diffère quelque peu des habitudes lullistes Le moment instrumental, qui prend souvent la place d'un prélude ou d'une ritournelle, n'est pas un élément décoratif extérieur, car il dénote au contraire une émotion intériorisée. La voix vient s'enchâsser dans l'ensemble des cordes ; elle est traitée comme leur égale en musique ; l'auteur va même jusqu'à insérer, dans l'*Amant réconcilié*, une fugue sur le vers « chantons les doux transports de l'amour qui m'enflamme » ; on se doute qu'une telle audace a certainement choqué plus d'un auditeur en France[1]. Stuck dépasse donc une certaine conception spécifiquement française du rapport texte/musique, celle qui veut qu'un poème cherche avant tout sa « juste » déclamation en musique ; il fait de la cantate une œuvre véritablement nouvelle, sublimant cette tradition, où voix et instruments trouvent une unité proprement musicale. Si les réticences des contemporains s'expliquent aisément, tant cela va à l'encontre des usages français du temps, elles n'ont plus de raison d'être aujourd'hui.

On peut s'émerveiller de bien des pages de ce com-

1. « Tel morceau qu'on admire avec des paroles latines serait souverainement ridicule sur des paroles françaises » (Mably, *Lettres à Mme la Marquise de P... sur l'opéra,* 1741).

positeur, et, pour ne prendre qu'un exemple, la cantate à deux voix *Héraclite et Démocrite*, véritable chef-d'œuvre, nous fait entrer dès le premier récit dans le caractère tragique et douloureux d'Héraclite, le philosophe pessimiste, soutenu par des harmonies tendues de quarte augmentée et de quinte diminuée.

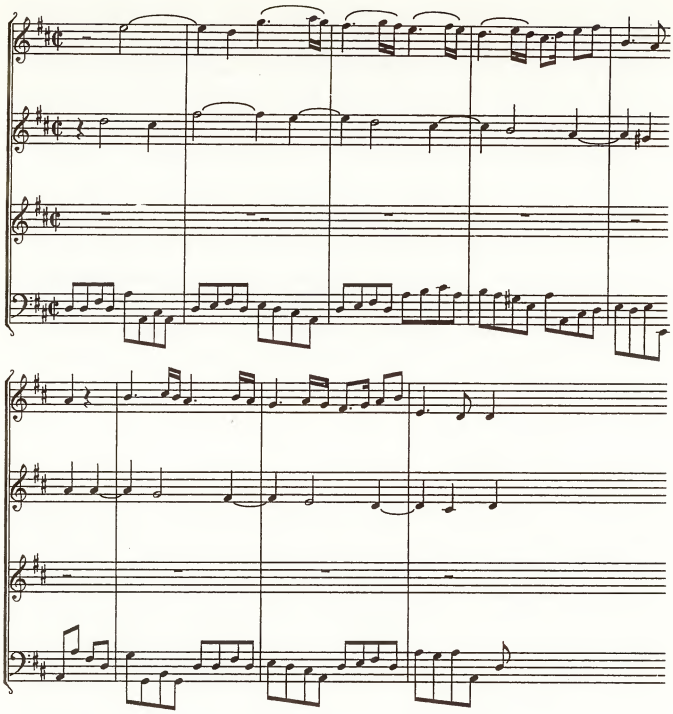


Ce rythme harmonique de septièmes diminuées enchaîne rapidement les modulations, soulignant les mots importants : « Dans un abîme *affreux* de douleurs et de *peines*, mon cœur est plongé nuit et jour [...] » Stuck démontre ainsi dans ce 3e *livre*, daté de 1711, combien il a réussi à assimiler les règles prosodiques françaises.

L'air « pleurez, pleurez mes tristes yeux » nous plonge dans un climat évoquant – mais avec trente ans d'avance – le *Stabat Mater* de Pergolèse, par un système de retards de septièmes aux violons, bien connu des Italiens.

La ligne vocale va trouver un équilibre parfait entre les exigences prosodiques – Stuck a corrigé ses maladresses prosodiques du *Premier livre* et sait désormais placer les éléments de vocalise et les valeurs longues sur les mots qui le permettent (« pleurez », « répandez », « soulagez ») – et l'écriture harmonique, contrapuntique et instrumentale, grâce au mouvement de la basse, en croches régulières, qui assure cette jonction.

Le duo entre Héraclite, que tout chagrine, et Démocrite, qui s'amuse de tout est un chef-d'œuvre



qui mérite quelques développements. En effet, cette opposition de deux « passions » antinomiques se trouve également dans la cantate *I filosofi* de Carissimi, sur le même sujet, et dans celle des *Amants trahis* de Rameau (l'un se désole de son infortune, l'autre s'en moque).

Carissimi « dépeint les bonnes et mauvaises " humeurs " d'Héraclite et de Démocrite par le passage brutal du majeur au mineur, démontrant ainsi que les rudiments de la future sensibilité tonale sont

déjà bien définis »[1]. Cependant cette opposition se déroule en alternance, tandis que Rameau et, surtout, Stuck s'efforcent de faire entendre simultanément ces deux passions. Mais le rieur de Rameau trahit quand même une certaine rancœur lorsqu'il emprunte à la mineur pour exprimer que « Nous serions fous de répandre des larmes » ; si Rameau parvient tout de même à superposer le rire de l'un – par des vocalises – avec les pleurs de l'autre, ce n'est que pour quelques mesures, tandis que Stuck construit entièrement son duo sur cette superposition, et, par sa maîtrise contrapuntique, donne à cette page un élan irrésistible : l'auditeur ne sait réellement plus s'il doit rire ou pleurer !

Les voix

Il est certain que le traitement souvent quasi instrumental de la voix chez nos trois compositeurs a dû heurter plus d'un auditeur français de l'époque, même s'ils ne poussent pas jusqu'aux excès de l'opéra seria. Chacun d'eux, à sa manière, a senti les limites à ne pas dépasser. On sent même que les critiques dont ils ont fait l'objet les ont amenés à restreindre ce caractère instrumental, ce qui est très visible dès le *Second livre* de Stuck comme dans les dernières œuvres de Bernier. On a aussi le sentiment que Bernier et Morin n'ont pris que les aspects les plus superficiels du style italien, car l'extension assez conséquente de leurs airs est surtout le fait de répétitions de chaque vers pris dans son entier. En revanche, la démarche de Stuck, qui est vraiment italien de naissance, consiste à assimiler les trait stylistiques français.

On ne doit pas oublier que l'air français tire en partie son origine de la danse, et beaucoup d'airs, jus-

1. M. F. Bukofzer, *op. cit.*, p. 131.

qu'alors, ne passent jamais la frontière tonique-dominante, alors que l'aria italienne cultive l'art du développement organique, par le rappel d'intervalles déjà évoqués, au sein d'une progression tonale beaucoup plus variée et audacieuse. La tradition lulliste répugne à utiliser, vocalement, les arpèges, les intervalles trop grands, les chromatismes trop nombreux, et le rythme harmonique est plus économe.

1708, année de l'élargissement du genre

Significativement, la seconde vague des compositeurs, faisant suite à un déluge de critiques, ne remet à aucun moment en cause un certain nombre d'acquis : la division en plusieurs parties, l'alternance entre air et récit, le choix de s'en tenir en général à une seule voix, le refus du chœur. Cela veut dire que le modèle de J.-B. Rousseau semble bien fonctionner aux yeux de tout le monde. D'une certaine manière, l'italianisme sera même porté plus loin chez Jacquet de La Guerre ou Clérambault, notamment sur le plan de la technique violonistique, mais une réaction va néanmoins s'opérer, sur deux autres plans. D'une part, certains compositeurs, comme Campra, Bousset, Bourgeois ou Brunet de Molan vont s'efforcer d'orienter davantage ce genre vers le style français, tandis que, d'autre part, Jacquet de La Guerre et Brossard vont tenter de l'extraire de son monde trop profane. Brossard explique d'ailleurs dans sa *Dissertation sur cette espèce de concert qu'on nomme cantate*[1], qu'il est évident « qu'en choisissant des sujets ou pieux ou du moins qui n'ayent rien de contraire aux bonnes mœurs on peut tellement joindre l'utile à l'agréable... » et trouve même que « le can-

1. Cf. *Sébastien de Brossard, Cantates françaises et italiennes*, éd. de Jérôme Dorival, Centre de musique baroque de Versailles, 1997, p. XXIII-XXIV de la *Préface*.

tique que chanta Moyse après la punition de Pharaon » n'est rien moins qu'une cantate ! Il s'agit donc de retirer aux libertins le bénéfice de cette nouveauté qui fait tant parler d'elle.

Campra et l'esprit dramatique

André Campra, né à Aix-en-Provence en 1660 dans une famille d'origine italienne, était « monté » à Paris où ses motets et surtout ses opéras ne tardèrent pas à le faire connaître (*l'Europe galante, Hésione, les Fêtes vénitiennes,* etc.). C'est le premier compositeur déjà célèbre à publier des cantates, avec un grand succès, en trois livres (1708, 1714, 1728) en plus de quelques cantates isolées[1].

La « vivacité de la musique italienne » qu'il invoque dans sa préface de son *Premier livre*, réside en partie dans cet effet envoûtant produit par la répétition, conjuguée au travail thématique. On répète, on module, et cela est vif et entraînant. Mais comment conserver « la délicatesse de la musique française ? [car] notre langue ne saurait souffrir certaines choses que [les Italiens] font passer », et en particulier la déstructuration du poème, par d'excessives répétitions[2].

Dès le premier air de sa première cantate, *Hébé*, Campra prend le contre-pied de Bernier ou Morin, car il n'y met aucune répétition qui ne se trouve à l'origine dans le poème, ni même de *da capo*. Mais la découpe, en six fois trois vers de cinq pieds, lui permet de structurer très naturellement son morceau, pensé musicalement comme une danse assez vive à

1. Cf. Le catalogue des cantates de Campra, dans J. Dorival, *André Campra et la cantate française*, Centre de musique baroque de Versailles, 1993.

2. « Après avoir fait cette longue promenade, où l'on répète vingt fois le même chant, tant la voix que l'instrument, il faut encor retourner *Da capo*... mais il arrive souvent que l'on passe outre » (texte anonyme, *Mercure de France,* novembre 1713, p. 3-62).

trois temps, ce qui lui donne une grande unité, alors qu'en fait, seule la première phrase est répétée. L'air suivant présente des caractéristiques analogues, à ceci près que la seconde strophe est répétée une fois, quoique avec une musique différente. Le troisième air paraît plus développé parce que c'est un rondeau – Hébé nous invite à entrer dans la danse et à nous réjouir – dont le refrain, qui est autant poétique que musical, est censé nous entraîner. Campra va utiliser ce système dans l'ariette finale et répéter à l'envi les premiers vers « l'amour, comme un aimable songe, règne dans la jeune saison », comme un refrain. On comprend que, pour lui, « mêler les styles » consiste d'abord à envisager une plus grande durée des airs que, par exemple, Lully, tout en essayant de garder la cohérence première du poème, c'est-à-dire de refuser l'exagération ultramontaine. Il a plusieurs moyens à sa disposition : en répétant simplement un ou deux vers (comme Lully), en utilisant musicalement un refrain qui existe déjà au niveau poétique, en multipliant « l'annonce » (le thème in extenso à la basse-continue, puis la cellule initiale, c'est-à-dire la *devise*, à la voix, puis l'exposé vocal entier, suivi d'une répétition) ; il peut aussi reprendre des petits éléments de vocalises (sur « règne », « vole », etc.) lorsqu'ils sont significatifs musicalement ; en dernier lieu, Campra pratique aussi le *da capo*, mais lorsque c'est le cas (dans *l'Heureux jaloux*, *Didon*), il prend soin de l'écrire entièrement, en toutes notes. Il écrit aussi des *ariettes*, et ce diminutif trompeur masque, en fait, qu'il s'agit d'un air à l'italienne, avec *da capo*, beaucoup plus développé que l'air français ; dans ce dernier cas, il emploie, comme Bernier et Morin, un signe de reprise. Il existe aussi des « airs de vitesse » *(Didon*, les *Femmes)* ce qui prouve encore qu'il connaît le style italien, mais qu'il n'y recourt qu'à petite dose. Ainsi, les six cantates du *Premier livre*,

Hébé (poème de Danchet), l'*Heureux jaloux* (Roy), *Didon* (Monsieur de Navarre), *Daphné* (Roy), *Arion* et les *Femmes* (Roy) manifestent un subtil équilibre, et Campra s'assure de l'approbation de tous les amateurs. Mais il apparaît aussi que ses airs, à l'exception des ariettes, sont beaucoup plus brefs que ceux de Bernier, Morin ou Stuck, ce qui l'amène à les multiplier (respectivement au nombre de 5, 5, 5, 5, 4, 5 dans ce premier livre). On a donc déjà dépassé la définition de la cantate donnée par les dictionnaires de l'époque, qui parlent de trois airs et trois récits : mais il est vrai que Campra n'utilise pas les textes de J.-B. Rousseau. Il est vrai aussi que la présence ou l'absence d'une « symphonie » modifie le caractère des cantates. Ainsi la sixième, les *Femmes*, qui est aussi la plus connue, requiert, dans certains mouvements, deux violons en plus de la voix de basse-taille et de la basse continue. L'œuvre gagne en ampleur, en expressivité et en durée. On remarque également des mouvements qui ne portent pas de titre, comme celui qui ouvre la cantate des *Femmes* : ni air, ni ariette, ni récit, cet entre-deux est significatif d'un esprit qui se refuse à classifier trop simplement toute forme du discours poétique et musical, et il est certain que ce trait stylistique existait dès l'origine dans la cantate française. Cependant, le récitatif de Campra ne s'oppose pas autant à l'air que chez Morin, Bernier ou Stuck, ne serait-ce que par le refus d'une mesure exclusivement à quatre temps ! Le rythme est souple, souligné par les nombreux changements de mesure, même s'il arrive que la basse continue ait une longue tenue ; Campra se permet, parfois, de répéter un membre de phrase dans un récit, comme c'est l'usage dans la tragédie lyrique. Ainsi va-t-il exceller dans la variété du discours, et la voix pourra passer de la façon la plus continue et la plus naturelle de la déclamation au chant. Il partage d'ailleurs avec Stuck un sens évident

de la voix et de ses possibilités plastiques et expressives, dépassant ce que nous avons appelé le style instrumental : certes la voix en « fait » quasiment autant que l'instrument, en termes de vocalises, d'intervalles, de rythmes, mais elle va plus loin sans doute dans la dynamique, l'expression, le souffle ; à son tour, elle devient modèle pour l'instrument. L'architecture générale de ces cantates constitue aussi une nouveauté, et Campra n'hésite pas, par exemple, à terminer une œuvre *(Arion*, les *Femmes)* par un récitatif. C'est peut-être la raison qui a fait dire à Bachelier (*op. cit.,* préface, p. 6 verso) que ses cantates « sentent parfois trop l'opéra », car elles remettent ainsi en cause la distribution des fonctions poétiques (narration/récit et expression/air) proposée par J.-B. Rousseau. Pourtant, la fameuse phrase de Campra, prononcée à propos d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau « Monseigneur, il y a dans cet opéra assez de musique pour en faire dix ; cet homme nous éclipsera tous », qu'on a presque toujours pris pour un compliment, est en fait très ambiguë, et doit plutôt trouver son sens dans le refus de mélanger les genres. Campra lui-même est fort capable, en effet, de composer des airs pour 10, 20 ou 30 cantates : il n'en mettra pourtant qu'un dans une tragédie comme *Idoménée*. Dans son esprit, opéra et cantate sont deux registres qu'on ne mélange pas.

Remarquons d'ailleurs que Campra est, avec Élisabeth Jacquet de La Guerre et Sébastien de Brossard, le premier de nos compositeurs qui se soient déjà signalés dans la musique de théâtre, choisissant d'ailleurs des poètes ayant le même parcours[1].

Le *Second livre* (poèmes de Danchet et Fuzelier) est d'une invention remarquable, diversifiant les voix

1. Stuck, Bourgeois ou Montéclair n'aborderont la musique de théâtre qu'après avoir écrit des cantates.

(dessus, haute-contre, basse-taille), particulièrement *Achille oisif*, par son ampleur et sa couleur instrumentale. Le *Troisième livre* confirme cette tendance à la surenchère instrumentale, ce qu'on ne peut manquer de rapprocher du succès, exactement contemporain, du fameux Concert François des Tuileries. Il est évident que Campra, par ses dons mélodiques, la chaleur de son inspiration, son sens de la mise en situation dramatique – nous éviterons le mot de mise en scène – est, avec Stuck, le compositeur le plus inspiré qui se soit jusqu'alors consacré à la cantate.

La génération de Campra

C'est surtout la question du récitatif, avec les changements de mesures typiques du style français, qui distingue les œuvres (24 cantates, 6 cantatilles ainsi qu'un recueil de 12 œuvres perdues) de Bourgeois (1676-1751), qui était chanteur à l'Académie royale, ou de Jean-Baptiste Du Bousset (1662-1725, 4 cantates) de celles de Bernier et Morin, car leurs moyens sont très similaires, alors que, de son côté, Brunet de Molan s'en tient presque invariablement à la mesure à quatre temps ; mais il la tempère par de nombreuses indications agogiques. Cet auteur qui a choisi le titre significatif de « cantades » pour désigner son livre *(Apollon et Daphné, Pyrame et Thisbé, le Jugement de Pâris, le Destin de Narcisse)* s'amuse d'ailleurs, dans la dernière de ces œuvres, à opposer une voix de basse qui ressemble à une basse-bouffe italienne, à la voix de dessus, d'un caractère proche de la tragédie lyrique, comme s'il voulait réaliser la « réunion » des goûts. Notons que Brunet et Bourgeois, comme Campra, amplifient beaucoup la longueur de leurs cantates.

La cantate religieuse

Élisabeth Jacquet de La Guerre et Sébastien de Brossard savent tous deux reconnaître la valeur des différents styles, mais ils connaissent aussi parfaitement les règles de tel ou tel genre. La problématique ne réside donc pas, chez eux, à l'attachement à un style italien ou français, mais à un choix plus personnel, moral, car cantate spirituelle et cantate profane ne se distinguent guère musicalement.

Sébastien de **Brossard** (1655-1730), beaucoup mieux connu aujourd'hui grâce à de nombreuses publications[1], se signala comme maître de chapelle attaché à la cathédrale de Strasbourg (1687-1698), puis à celle de Meaux (1698-1715). A une date qu'on peut situer vers 1707-1708, il se consacra à la cantate française, après avoir déjà écrit deux cantates italiennes, qui montrent à quel point il maîtrisait vraiment ce style (*Leandro*, grande cantate dramatique à trois voix, est un chef-d'œuvre particulièrement émouvant). Son *Livre*, demeuré manuscrit, comporte, selon l'habitude, six cantates, dont la dernière est inachevée : *Abraham*, *Samson et Dalila*, *la Chute de Salomon*, *Judith*, *les Trois enfants dans la fournaise de Babylone* et *Baltassar*. Les poèmes sont de la plume d'André de Mézenge, son neveu, mort en 1708 à l'âge de 22 ans environ, à l'exception de *Judith* (que Jacquet de La Guerre a également mise en musique), dont l'auteur est Antoine Houdar de La Motte. Ces œuvres, auxquelles il convient d'ajouter la cantate des *Misères humaines*, composée à une date inconnue, et d'ailleurs d'une facture très différente, comportent trois ou quatre récitatifs et autant d'airs. Les deux premières sont écrites pour une voix de dessus et basse continue,

1. Le Centre de musique baroque de Versailles a édité plusieurs grands recueils de Brossard : *l'Œuvre chorale, les Grands motets, les Petits motets manuscrits, les Cantates françaises et italiennes.*

les deux suivantes ajoutent un violon ou une flûte, tandis que la cinquième, pour haute-contre, et la sixième pour basse-taille, ont recours à un effectif plus important (trompettes, hautbois, flûtes et violons, deux basses continues, basson, harpe, timbales pour les *Trois enfans*). Les récits sont très travaillés, quoique toujours à quatre temps, et la basse y établit avec la voix un riche dialogue rythmique et harmonique. Les airs, très différenciés et très caractérisés, montrent que Brossard a compris l'essence de l'aria, et son style est authentiquement « de style italien, et non transposition de celui-ci au goût français », car il manifeste avec évidence une profonde « compréhension du monde tonal » (J. Duron). On en est d'autant plus émerveillé de sa science à sentir la prosodie la plus juste et de sa capacité à rendre, musicalement, un texte poétique, probablement parce que ses références au style italien appartiennent plus au XVII^e^ finissant qu'au XVIII^e^ siècle commençant. Il est manifestement plus proche de Carissimi et Cazzati que de Bassani ou Hændel.

Enfant prodige, Élisabeth **Jacquet**, épouse de Marin **de La Guerre** (1665-1729), se fait connaître dans le monde musical et à la Cour par ses magnifiques interprétations au clavecin. Sa carrière se poursuit par un *Livre de pièces de clavecin* (1687), puis par un opéra, *Céphale et Procris* (1697). Elle montre également son intérêt pour le style italien en écrivant des *Sonates*, en trio, pour violon et basse continue, *pour le violon et pour le clavecin*, et des *pièces de clavecin* « qui peuvent se jouer sur le violon » (1707). Ses *Cantates françoises sur des sujets tirez de l'écriture*, publiées en 1708 (livre 1) et 1711 (livre 2), attirent l'attention du *Journal des sçavans* (7 janvier 1709) :

« Mlle Delaguerre forme toujours son dessein de musique sur les sons ou la passion qui règne dans chaque morceau, & y subordonne l'expression des mots, qu'elle rend fort heureusement mais qu'elle se garde bien d'outrer. »

Houdar de La Motte avait publié, en 1708, ses odes sacrées, se faisant le porte drapeau des dévots dans le monde littéraire, et Élisabeth Jacquet de La Guerre choisit les textes sur *Esther, le Passage de la mer Rouge, Jacob et Rachel, Jonas, Suzanne et les vieillards, Judith* (livre 1), *Adam, le Temple rebasti, le Déluge, Joseph, Jephté, Samson* (livre 2).

Elle se situe dans la même ligne que Campra par la variété de ses récits, alternant le style *secco* des Italiens avec un déroulement beaucoup plus inégal rythmiquement (allant de la double croche à la blanche), n'hésitant pas à insérer un arioso dans son récit et en confier une part active à la « symphonie », mais on ne trouve pas cette relation avec la musique du poème aussi subtile et forte que chez Campra. Car si les poèmes d'Houdar de La Motte reprennent en partie les carrures qu'on a déjà rencontrées chez J.-B. Rousseau, on sent que, paradoxalement, É. Jacquet n'en suit guère la rythmique propre. Au contraire, elle illustre particulièrement, dans ses cantates, l'intrusion de ce style instrumental dans la musique vocale dont nous avons parlé plus haut, comme le montre l'air de vitesse « Tremblez, fiers Tirans, tremblez » de *Samson*, où la voix doit adopter un débit d'une rapidité incroyable sur les mots « vous allez être accablés sous ses forces qui renaissent ». Elle peut le montrer aussi, et avec beaucoup d'habileté, dans *Esther*, en utilisant les vocalises du mot « carnage » comme matériau de la devise instrumentale qui ouvre l'air.

Inversement, dans *Jacob et Rachel,* elle fait attendre 26 mesures avant de confier à la voix, très habilement, cette « devise » abondamment entendue à

la basse continue ; elle use également avec art de l'ostinato rythmique. On remarque d'ailleurs un niveau technique assez élevé pour les instruments, et si certaines symphonies peuvent encore être jouées par tous les « dessus », d'autres, en revanche, sont spécifiquement violonistiques.

Notons que Jacquet de La Guerre a également publié vers 1715 un recueil de cantates profanes *(Sémélé, l'Île de Délos, le Sommeil d'Ulysse)* dans lequel elle a inséré le *Raccommodement comique de Nicole et Pierrot*[1].

René **Drouard du Bousset** (1703-1760), organiste de Saint-André-des-Arcs, était maître de la Musique du Roi pour les Académies françaises des inscriptions, où il avait succédé à son père Jean-Baptiste. Il publia en 1735 son premier livre de *Cantates spirituelles tirées des pseaumes, des histoires les plus intéressantes de l'écriture sainte et autres sujets pieux*, composé de six cantates pour voix seule et basse continue ou voix, symphonie et basse continue, et comportant de quatre à six mouvements. Cet auteur, qui était adepte du jansénisme, édita son *II^e Recueil de cantates spirituelles* en 1740, qui ne compte que trois cantates, beaucoup plus développées que celles du premier livre.

Un des apports de la cantate française jusqu'à 1715 réside dans la couleur instrumentale fournie par la symphonie[2]. Cela n'empêche pas qu'on doive la situer encore dans cette esthétique de musique de chambre, car, hormis quelques cantates de Morin qui ont une couleur orchestrale, d'une manière d'ailleurs relativement traditionnelle, ainsi que les *Trois enfans dans la fournaise* de Brossard, c'est une recherche d'alliance de timbres dans leur individualité[3], qui ne sonne pas vraiment comme un

1. Cf. Catherine Cessac, *Élisabeth Jacquet de La Guerre, une femme compositeur sous le règne de Louis XIV,* Actes Sud, 1995.

2. On pourrait qualifier l'orchestration de cette époque de *soustractive*, car une indication, comme « violons », dans le cours du texte musical, suppose que les autres instruments se taisent alors, ne revenant qu'à l'indication « tous ».

3. On remarque l'utilisation du flageolet chez Bourgeois, de la harpe chez Brossard, du hautbois chez Stuck.

travail d'orchestre. Cependant, ces recherches constituent une première expérience, qu'on verra peu à peu confirmée par la suite, notamment à l'époque ou la cantate et la cantatille passeront du salon au concert (*Concert François, Académies* de province, etc.). Mais ces compositeurs, Stuck, Campra, Brossard et Jacquet de La Guerre, innovent aussi dans des pages purement instrumentales, qui ne sont pas seulement décoratives, mais qui constituent des moments où l'expression s'intériorise davantage. Ainsi, ces quatre compositeurs écrivent des musiques assez différentes selon qu'elles sont ou non accompagnées par la symphonie : le rapport entre voix et instrument ne se borne pas à l'imitation, à l'illustration, à l'effet de masse ou à l'opposition, comme chez Morin, Bernier et Du Bousset, mais débouche sur une plus grande complémentarité émotionnelle.

Chapitre V

GÉNÉRALISATION DE LA CANTATE

« Les cantates et les sonates naissent ici sous les pas, un musicien n'arrive plus que la sonate ou la cantate en poche... » (1713).

De nombreux compositeurs, parmi ceux que nous avons déjà étudiés, sont loin d'avoir achevé leur contribution à la cantate française, lorsque, autour de 1710, paraissent quelques figures essentielles de ce genre :

Joseph **Pignolet de Montéclair** (1667-1737), membre de l'Académie royale de musique comme contrebassiste, pédagogue remarquable, publia trois livres de cantates en 1709, 1713 et 1728, avant de donner en 1732 son opéra biblique *Jephté*, qui connut un succès considérable. Ses cantates, sur des textes d'auteurs assez peu connus (Liébaux, Dejan)[1], comptent parmi les meilleures du genre. Parmi ses nombreuses réussites, *Pan et Syrinx* (texte anonyme, *Deuxième livre*) reprend un thème fréquent à l'époque, transposé dans la merveilleuse Arcadie, celui de la belle, insensible à l'amour :

Elle perdoit les jours les plus beaux de sa vie
elle étoit jeune et n'aimoit pas.

1. A l'exception de la cantate *Sur un arbrisseau,* de J.-B. Rousseau.

Il s'agit de la nymphe Syrinx qui a choisi « les lois de Diane » :

La Déesse nous appelle
le cor sonne, rassemblons-nous...

Dès que se termine ce très bel air de chasse (ce qu'on trouve dans de nombreuses cantates), accompagné par une flûte ou un hautbois, le dieu Pan, mi-homme mi-bouc, aperçoit Syrinx, en tombe amoureux et la poursuit. Arrêtée par un fleuve, celle-ci implore les divinités des eaux de la protéger, et :

O Ciel ! quel prodige nouveau
le dieu croit vainement embrasser la cruelle
il n'embrasse que des roseaux.

Montéclair illustre magiquement la métamorphose et l'étonnement de Pan, ne saisissant que des roseaux ; cependant, nouveau miracle, ceux-ci répondent à ses lamentations. L'air (« lentement et tendrement ») qui succède à ce grand récit est un des plus beaux du répertoire :

Restes plaintifs de l'objet que j'adore
échos infortunés de mes cris puissants
c'est par vous que Syrinx peut me parler encore
conservez à jamais de si tendres accents...

La cantate se termine naturellement par un « air gai » qui tire la morale. Ce thème illustre à merveille les entrecroisements de sens et de niveaux, car il est aussi celui du pouvoir de la musique, et le son lui-même devient nostalgie du désir.

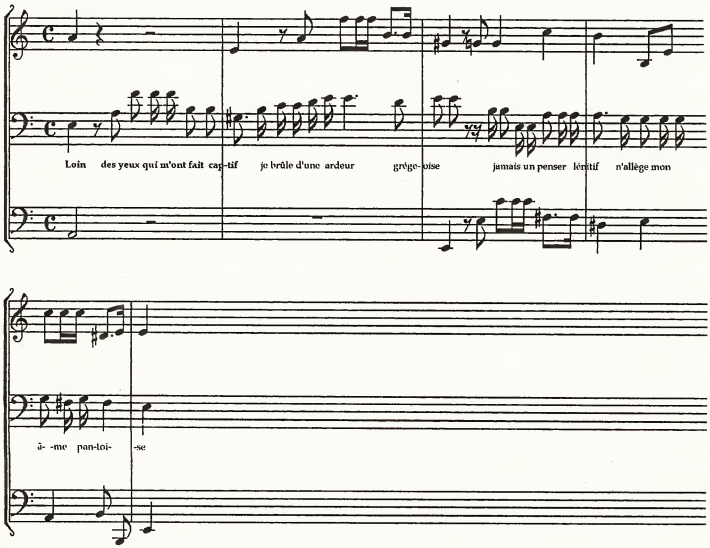
On ne peut qu'admirer l'art de Montéclair, la beauté de ses basses et de son harmonie, l'éloquence de son chromatisme, sa conviction vocale et oratoire, qui comptent dans les plus grandes réussites de cette « réunion des goûts » tant recherchée alors.

Le cas de Philippe **Courbois** est assez énigmatique, car l'on ne sait à peu près rien de ce musicien, si ce n'est qu'il fit jouer quelques motets de sa composition

au Concert Spirituel (1726) et à la messe du roi, qu'il publia un livre d'*Airs sérieux et à boire*, et, surtout un *Recueil de cantates* d'un niveau remarquable. Ce livre, de 1710, nous apprend qu'il était au service de la Duchesse du Maine ; il comporte, de manière peu habituelle, sept œuvres : *Apollon et Daphné*, *Zéphire et Flore*, *l'Amant timide*, *Orphée*, *Ariane*, *Jason et Médée* et *Dom Quichotte*, dont les poèmes sont de Fuzelier.

Cette dernière cantate peut être qualifiée de comique dans la même mesure que l'œuvre de Cervantès, car Philippe Courbois parvient à donner à la « triste figure » du chevalier errant une dimension et une épaisseur qui nous touchent profondément, et lorsque Dom Quichotte déclare :

> Loin des yeux qui m'ont fait captif
> je brûle d'une ardeur grégeoise
> jamais un penser lénitif
> n'allège mon âme pantoise...



nul ne songerait à rire ou sourire, tant le thème vocal, avec un saut de neuvième en deux paliers successifs, entraîne l'oreille et brûle le cœur, par sa sensualité incandescente. L'engagement vocal est total, de même que dans les airs « Coulez mes pleurs, garants de ma constance » et « Vous qui travaillez à ma gloire », qui constitue presque l'allégorie de ce que le style pompeux versaillais est à Louis XIV. Certes, la figure de Sancho Pança remplit bien ce rôle de contrepoint comique, autant par sa position sociale que par son langage :

> Morgué faut-il pout une infante
> passer tant de nuits sans grabat [...]
> le jeu ne vaut pas la chandelle
> votre infante est une gueunon.
> La sauce que l'on fait pour elle
> coûte plus cher que le poisson

et il le fait dans un langage musical (une musette) qui correspond bien à son rang, à sa position sociale et romanesque. D'ailleurs, notre oreille était déjà prévenue par la splendide ouverture, d'une orchestration somptueuse, qui annonce la future « mise en situation » de l'ouverture à l'époque classique et romantique, avec un premier motif plein d'une grandeur compassée s'opposant à l'intrusion comique de deux bassons, qui semblent chevroter !

Une cantate comme *Ariane* témoigne aussi d'une personnalité affirmée, par sa forme peu courante. Elle se compose d'un récit, suivi d'un air en *mi* mineur, d'un autre récit en *mi* majeur, d'une tempête (voix et instrument), beaucoup plus proche de Vivaldi que de la tragédie lyrique française et d'un dernier récit annonçant la venue du dieu Bacchus, qui va apaiser la douleur d'Ariane. Le dernier air de la partition tire alors la morale, assez banale : « ne livrez pas vos yeux aux larmes, qu'ils vous prêtent plutôt des armes », sur un rythme charmeur de sicilienne.

Louis-Nicolas **Clérambault** (1679-1749), organiste de Saint-Sulpice et de la Maison royale de Saint-Cyr, composa un *Livre d'orgue*, un *Livre de clavecin*, des *Sonates et symphonies* pour un ou deux violons et basse, des motets, un oratorio etc. Mais ce sont surtout ses 26 cantates qui lui apportèrent le succès, comme en témoignent les nombreuses rééditions et retirages immédiats ou ultérieurs. Les cinq *Livres*, publiés respectivement en 1710 (6 cantates), 1713 (6), 1716 (4), 1720 (2), 1726 (2), ainsi que *le Bouclier de Minerve* (1714), *Abraham* (texte d'Houdar de La Motte, 1715), *la Muse de l'opéra* (1716), *le Soleil vainqueur des nuages* (1721), *les Francs-Masçons* (1742) et *la Sagesse* (œuvre perdue), orientent la cantate française dans une direction nouvelle, peut-être à cause du choix des poèmes, empruntés à Rochebrune, Thibault, Danchet, Fuzelier et, surtout, Marie de Louvencourt (tout le *Second livre*). Cette jeune fille, née vers 1680 et morte en 1712, était issue de la noblesse de robe, et elle chantait fort bien en s'accompagnant du théorbe ; elle faisait partie du premier cercle de la cantate, groupé autour d'un protégé du duc d'Orléans, Hilaire Rouillé du Coudray, dont elle était la maîtresse. C'est pour lui plaire, dit-on, que J.-B. Rousseau, qui était alors au service de Rouillé du Coudray, écrivit les premières cantates et apprit la musique, avant qu'une brouille ne les oppose.

Moins systématique que Bernier, Clérambault dose librement la proportion de récits et d'airs dans son *Premier livre (l'Amour piqué par une abeille, Polyphème, le Jaloux, Orphée, Médée, l'Amour et Bacchus)*. Les récits peuvent être à quatre temps ou bien, plus fréquemment, alterner des mesures différentes, à la manière de la tragédie lyrique, tandis que les airs, adoptent des mesures très diverses. On remarque aussi que le rythme poétique diffère beaucoup de celui de J.-B. Rousseau, et que l'opposition récit-air

ne recouvre pas celle des « grands » et des « petits » vers, et, de plus, que l'irrégularité métrique est généralisée à l'intérieur de chaque récit ou de chaque air.

Il est difficile de faire un choix assez représentatif de l'œuvre de Clérambault, car des caractères en sont assez divers. Tantôt décorative *(l'Isle de Délos)*, tantôt élégiaque et plaintive *(Orphée)*, ou bien très dramatique *(Pirâme et Thisbé, Léandre et Héro)*, sa musique ne se laisse pas aisément caractériser. S'il laisse transparaître parfois une certaine sécheresse, son sens de la tension, notamment dans les récits insérés au milieu d'airs, ajouté à une très bonne connaissance de la technique italienne de violon, paraît trouver ses meilleures réussites dans les cantates orchestrales ou dans les thèmes les plus dramatiques.

L'Amour piqué par une abeille est écrite pour une voix de dessus et basse continue, tandis que les autres cantates du *Premier livre* font appel à une flûte ou un violon, et *l'Amour et Bacchus* à deux voix. Le *Second livre* suit le même schéma, mais la dernière cantate, *le Triomphe de la paix*, requiert trois voix (Flore, Vertumne et Pomone). Le troisième, le quatrième et le cinquième livre nécessitent toujours une symphonie, sauf pour les cantates à plusieurs voix.

Clérambault prend soin de varier celles-ci, et, si la majorité des cantates sont destinées à un dessus vocal, il aime à utiliser aussi celle de haute-contre (notée en clé d'*ut 3*) et de basse-taille (clé de *fa 4*). On sait qu'une cantate comme *Orphée* était chantée, à l'époque, par une soprano, ce qui est contraire à la vraisemblance du personnage, car c'est Orphée lui-même qui est censé s'exprimer. Inversement, les partitions notées dans cette clé de *sol 2,* qui commence à se généraliser à cette époque, étaient souvent revendiquées par les voix d'homme aiguës (ténor ou taille), chantant à l'octave grave d'une soprano, ce qui implique des changements dans l'accompagnement, la

haute-contre pouvant, éventuellement, s'approprier les cantates de « bas-dessus ».

La symphonie a tendance à s'étoffer, passant à deux parties (*l'Isle de Délos*, livre 3, *l'Amour guéri par l'Amour*, livre 4) ou à un orchestre important, avec trompette et premiers dessus de violon, seconds dessus de violon, timbales et basses de violon, basses de viole et basse continue *(la Muse de l'opéra)*.

Il est évident que, vers 1715, coexistent, chez Clérambault et d'autres[1], cantate à voix seule et basse continue (comme *Abraham*), cantate « de chambre », avec un ou deux instruments et basse continue, et cantate d'orchestre. Une partition comme *le Soleil vainqueur des nuages*, « cantate allégorique sur le rétablissement de la santé du Roy », écrite en 1721 pour le jeune Louis XV, appartient à cette catégorie d'œuvres orchestrales. Cette splendide page débute par une « symphonie » de 47 mesures, avec hautbois, flûte allemande, violons, basses de violon, basson et basse continue, et se poursuit par un récitatif qui nous évoque certaines *Lettres persanes*, tout à fait contemporaines :

> Les Persans assemblez dans leurs vastes campagnes
> au lever du soleil qui doroit les montagnes
> se promettoient le plus beau jour.
> Leurs yeux goûtoient déjà les fruit de sa présence,
> sans cesse ils bénissoient l'instant de sa naissance,
> et leur cœurs par ces chants exprimoient leur amour.

L'air suivant, « Poursuis ta brillante carrière, règne, divin soleil... », est soutenu par la seule flûte

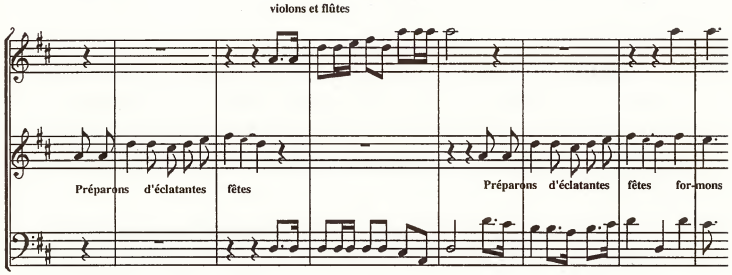
1. *Les Nuits de Sceaux*, « concerts de chambre ou cantates françaises à plusieurs voix, meslez d'airs de violon et d'autres symphonies, avec la basse continue », écrites à cette époque par Bernier, pour la duchesse du Maine, ont une dimension orchestrale, de par leur instrumentation, du nombre de voix et leur durée, respectivement de treize et vingt-neuf mouvements, à rapprocher du « Concert françois », *Europe et Jupiter* de Pasquier (dit Alexandre), paru en 1715, qui compte 55 pages !

allemande qui semble personnifier l'éclat et la fragilité du jeune roi « Bien-aimé ».

« Mais le jour s'obscurcit, Dieux ! quels nuages sombres dérobent tout à coup la splendeur qui nous luit. »

Ce récitatif dramatique est suivi de l'air « Arrête, destin redoutable » qui ne déparerait pas un opéra, non plus que le ravissant récitatif qui lui succède « nos vœux sont exaucés », délicatement enchâssé dans un système instrumental à trois voix (flûte, violon seul ou deuxième flûte, viole seule) sans basse continue. C'est naturellement un « air fort gay », entamé par des *fanfares* qui conclut cette cantate qui est, par excellence, œuvre de circonstance :

Préparons d'éclatantes festes
formons les plus aymables jeux
de festons couronnons nos testes,
chantons ce jour heureux.
Il rend le soleil à nos yeux...



C'est seulement à ce stade d'évolution de la cantate française qu'on peut, avec quelque légitimité, parler d'opéra « miniature ». Encore faut-t-il nuancer fortement cette idée, car on n'y trouve pas réellement de trame dramatique, de passions antagonistes, de protagonistes. La problématique de la tragédie en musique comme celle de l'opéra-ballet est toute autre, fondée sur une progression qui trouve sa valeur dans la longue durée, sur une répartition des rôles, et dont les personnages sont suivis *comme à leur insu* par le public, et qu'ils ne sont pas

censés tenir compte de celui-ci[1]. Au contraire, la cantate suppose une complicité auditeur-chanteur, et celui-ci *donne à voir*, par l'oreille, les images ciselées par le compositeur ; il prend l'auditeur à témoin, il l'entraîne à affiner ses sens, à lui faire sentir la cohérence d'un discours musical attaché à une narration et à ses gloses amoureuses ou tragiques. Il est possible que la cantate soit le laboratoire de l'opéra, et que le compositeur qui veut tenter la grande expérience de la scène, puisse ainsi, dans un cadre plus restreint, mettre à l'épreuve ses idées musicales, ses combinaisons sonores, et même son sens de la construction. Beaucoup d'œuvres de cette période laissent transparaître ce souci, et la notion d'orchestration, qui s'élabore à cette époque, trouve peut-être ses plus belles intuitions dans la cantate. Certains compositeurs, comme Chauvon, Le Blanc, Lemaire, Lefèbvre, n'ont, semble-t-il, jamais franchi le pas de l'opéra. La magnifique alchimie sonore, qui appartient d'ailleurs autant à la musique de chambre qu'à celle d'orchestre, autant à la cantate qu'au grand motet, leur suffisait. Mme de Genlis, qui fut un témoin musical privilégié pour la période qui s'étend après 1750, insiste sur la différence entre musique de concert et musique de théâtre (*Dictionnaire des étiquettes*, 1818) : « On faisait pour les concerts des cantates et des cantatilles, et du moins on n'allait pas au concert pour y entendre seulement répéter à un pupitre ce qu'on avait vu la veille au spectacle. »

Néanmoins, les compositeurs suivants, essentiels pour cette période, appartiennent bien à cette classe des gens de théâtre : C. H. Gervais, Destouches, Rameau, Collin de Blamont, Bodin de Boismortier, Bouvard.

On peut ajouter à cette liste quelques compositeurs dont la contribution au genre n'est pas négligeable, mais dont l'étude entraînerait trop loin dans le détail, comme J.-B. Dutartre, dont il ne reste que *la Paix* (1714), « *Sensibles cœurs* » (1719) et *la Volupté* (1738), Louis Néron, auteur du *Papillon* (1716), des *Charmes de la voix* (1717), de *Diane et Actéon* et d'*Orithie* (1720), François Chauvon, qui était élève de Couperin (*le Philosophe amoureux* et *le Tendre solitaire*, 1717), Nicolas Régnier (*Sémélé*, 1719, et un *Livre*, 1728), Nicolas Racot de Grandval, auteur d'un *Recueil* de six cantates (1720), d'une parodie

1. Sur ce point, il est probable que les prologues de tragédie lyrique ont une fonction plus ressemblante à la cantate.

d'*Orphée* (1729) et d'un recueil posthume de « *six cantates sérieuses et comiques* »[1], Bernard Burette, maître de clavecin de Mlle de Charolais et censeur royal (*Premier livre*, 1722), Honoré Claude Guedon de Presles qui publia un *Livre* de trois cantates sur des poèmes de J.-B. Rousseau en 1723, Laurent Gervais, dit « de Rouen », qui connut un grand succès avec *Ragotin ou sérénade burlesque* en 1727, et qui publia deux *Livres* (1727 et c. 1734) et cinq cantatilles séparées, Louis-Maurice de La Pierre, « surintendant de la musique de la chapelle et de la chambre de SM le Roi [Stanislas] de Pologne », auteur de deux *Livres*, manuscrits (1728), récemment acquis par la Bibliothèque Nationale de France, et de quatre cantatilles, Nicolas Bergiron de Briou, amateur lyonnais et fondateur de l'Académie de musique de cette ville (un *Livre*, 1729), Jean-Baptiste Dupuits, dit Des Bricettes, élève de Campra, qui fonda une école de musique vers 1750, et qui composa neuf cantates et cantatilles, le chevalier de Brassac, lieutenant général des armées du roi (*Recueil de cantates*, 1741)[2], André Richer, musicien du roi et surintendant de la musique du duc d'Orléans (*Premier livre*, 1744) et Jean-Claude Trial, directeur de l'Académie royale de musique, auteur de trois cantates (*c.* 1767). On peut ajouter bien d'autres compositeurs, dont les œuvres ont malheureusement été perdues (Lacoste, Lalouette, Desmarets, Daquin, Kohault) ou sont trop peu nombreuses pour être significatives par rapport à l'histoire du genre (J. Aubert, Bordier, Bury, Desfontaines, Dornel, Guignard, Guillon, Le Blanc, Le Jays, R. Marais, Piroye, Quignard, Rebel, etc.).

Charles Hubert **Gervais** (1671-1744), musicien du duc d'Orléans avant que celui-ci, devenu Régent, ne le nomme maître de musique de la Chapelle royale, publia son Recueil en 1712 *(Tircis, Aréthuse, Célimène, l'Amour vengé, le Triomphe de Bacchus, Télémaque)* ainsi que *Pomone*, insérée dans son ballet *les Amours de Protée* (1720). Il représente assez bien la conciliation des styles français et italiens, mais son livre appartient plutôt à la toute première période de

1. Cf. Donald Foster, « Parodies on Clérambault cantatas by Nicolas Grandval », *Recherches*, IV, 1964.

2. « M. Le chevalier de Brassac a non seulement le talent très rare de faire la musique d'un opéra, mais il a le courage de la faire jouer, et de donner cette exemple à la jeune noblesse française » (Voltaire, *le Temple du goût*, éd. de 1733).

la cantate, quant au nombre de mouvements et à l'esprit de musique de chambre.

André Cardinal **Destouches** (1672-1749), grand voyageur et mousquetaire du roi, se consacre à la musique vers 1696, devient l'élève de Campra, et se tourne vers l'opéra où il connaît de grands succès (*Issé*, 1697, *Amadis de Grèce*, 1699, etc.). Ses cantates *Œnone* et *Sémélé* (1716, 1719), très orchestrales, étaient destinées à être chantées dans l'enceinte de l'Académie royale.

Jean-Philippe **Rameau** (1683-1764), le plus grand compositeur français du XVIII[e] siècle, écrivit neuf cantates, sans compter celles qu'on lui attribua par erreur[1], Ces cantates, appartenant à la première partie de sa carrière, nous ont valu un témoignage capital, autant pour l'histoire de Rameau que pour celle de la cantate, car, lorsque le 25 octobre 1727 Rameau envoie une lettre à M. Houdar de la Motte pour solliciter un texte de tragédie à mettre en musique, c'est déjà un compositeur d'expérience qui s'adresse au poète quasi officiel du monde musical de l'époque. Cependant, il est parfaitement conscient d'être presque inconnu ou mal connu, non seulement pour son interlocuteur, mais pour le monde parisien : « ...qui dit un savant musicien, entend ordinairement par là un homme à qui rien n'échappe dans les différentes combinaisons de notes ; mais on le croit en même temps tellement absorbé dans ces combinaisons, qu'il y sacrifie tout, le bon sens, le sentiment, l'esprit et la raison... ». Rameau est lucide quant à sa situation et sait que sa crédibilité dépend de cette clairvoyance : c'est un brillant organiste et claveciniste doublé d'un grand savant dans sa partie, qui a d'ailleurs fait paraître chez Ballard un *Traité d'harmonie réduite à*

1. *Diane et Actéon,* qui est de Boismortier et *la Musette,* de Lagarde ont été publiées sous son nom dans la grande édition Rameau publiée chez Durand en 1897.

ses principes naturels qui suscite bien des discussions, mais dont chacun sait aussi que c'est un ouvrage qui compte. Ce que la ville dira aussi, c'est que son œuvre est très réduite : pas une seule de ses pièces d'orgue, s'il en a écrit (le contraire paraît improbable), n'a été publiée ou diffusée ; seuls ont été « donnés au public » en ce jour d'octobre 1727 deux *Livres* de pièces de clavecin (1706 et 1724). Houdar de La Motte devra donc objectivement constater qu'il s'agit là d'un maître de musique assez provincial, qui est né à Dijon, qui a fait dans sa jeunesse le voyage d'Italie, puis a exercé ses talents d'organiste à Avignon (1702), Lyon (vers 1714) et Clermont-Ferrand (1702-1706 et 1715), avec entre-temps quelques séjours parisiens.

Rameau reprend ainsi : « Or ce n'est là qu'un musicien de l'école, école où il n'est question que de notes, rien de plus ; de sorte qu'on a raison de lui préferrer un musicien qui se pique moins de science que de goût. » Il s'agit pour Rameau de corriger l'image de lui qui jusque-là circule partout.

Après avoir aussi dénoncé les musiciens qui ne sont que « naturels », c'est-à-dire juste capables de s'exprimer dans les genres relatifs à leurs tempérament, où l'on ne trouvera à la fin « que des redites et des platitudes », Rameau énonce son véritable acte de foi et son programme musical pour les années à venir. C'est une page fameuse, en comparaison de quoi la personnalité et les talents du destinataire Houdar de La Motte paraissent bien faibles : « Il serait donc à souhaiter qu'il se trouvât pour le théâtre un musicien qui étudiât la nature avant que de la peindre, et qui par sa science sût faire le choix des couleurs et des nuances dont son esprit et son goût lui auraient fait sentir le rapport avec les expressions nécessaires. Je suis bien éloigné de croire que je sois ce musicien, mais du moins j'ai au-dessus des autres la connaissance des couleurs et des nuances, dont ils n'ont

qu'un sentiment confus, et dont ils n'usent à propos que par hasard. Ils ont du goût et de l'imagination, mais le tout est borné dans le réservoir de leurs sensations, où les différents objets se réunissent en une petite portion de couleurs, au-delà desquels ils n'aperçoivent plus rien. La nature ne m'a pas tout à fait privé de ses dons, et je ne me suis pas livré aux combinaisons des notes jusqu'au point d'oublier leur liaison intime avec le beau naturel... »

Ce texte est admirable parce que Rameau dit la vérité (y voir de la vraie ou fausse modestie serait une faute psychologique et un anachronisme dans la vie du compositeur) : il est bien celui qui dans la France des années 1720 a découvert une *palette tonale* qui dépasse celle de ses contemporains « français », et qui surtout en pressent bien les conséquences, à savoir que la théorie des passions qui voulait que chaque passion nommée trouvât son expression rhétorique (et rien que celle-là), et qui avait produit ses chefs-d'œuvre avec Charpentier, Campra, Couperin et Delalande, était déjà dépassée.

Rameau nous fait bien comprendre que l'observation de la nature – et il est bien en cela contemporain des philosophes – oblige à élargir le spectre des couleurs, et plus encore, des nuances. Hier encore, on s'en tenait aux déplorations, aux airs de colère, etc. ; aujourd'hui on voit, si on en est capable, bien d'autres choses. En fait, Rameau renverse le vieil adage « l'art imite la nature » en nous faisant comprendre que « la nature imite l'art », puisque, à l'instar de la pensée scientifique de ce XX^e^ siècle, on sait qu'on ne peut connaître cette nature que dans la mesure où l'on prendra en compte et qu'on étudiera le point d'où on l'observe et les instruments mêmes de cette observation.

Il est donc logique que ce soit justement parce qu'il avait fait des découvertes théoriques fondamentales à

travers son oreille, c'est-à-dire en observant de plus en plus finement sa propre nature, que Rameau ait pu pressentir que la « nature » était sans doute plus riche, nuancée et complexe que ce qu'on croyait. Autrement dit, l'expérience d'introspection musicale de Rameau l'a conduit à une expérience nouvelle du monde en général, et c'est pourquoi sa clairvoyance est admirable : oui, il n'en est encore qu'au début de cette observation, mais toute sa carrière future sera une conquête progressive de cette richesse du monde. Cependant, il s'écartera alors de la cantate. Houdar de La Motte, homme du passé, n'a pas pris la perche que Rameau lui tendait : « Informez-vous de l'idée qu'on a de deux cantates, qu'on m'a prises depuis une douzaine d'années, et dont les manuscrits sont tellement répandus en France, que je n'ai pas cru devoir les faire graver, puisque j'en pourrais être pour les frais, à moins que je n'y en joignisse quelques autres, ce que je ne puis faire faute de paroles ; l'une a pour titre *l'Enlèvement d'Orithie* : il y a du récitatif et des airs caractérisés ; l'autre a pour titre *Thétis*, où vous pourrez remarquer le degré de colère que je donne à Neptune et à Jupiter, selon qu'il appartient de donner plus de sang-froid ou plus de possession à l'un qu'à l'autre, et selon qu'il convient que les ordres de l'un et de l'autre soient exécutés... Vous verrez pour lors que je ne suis pas novice dans l'art et qu'il ne paraît pas surtout que je fasse grande dépense de ma science dans mes productions, où je tâche de cacher l'art par l'art même ; car je n'ai en vue que les gens de goût et nullement les savants... »

Rameau essaie de se mettre à la portée de son interlocuteur en analysant ses œuvres selon une grille codifiée, mais il va un peu trop loin pour le pauvre poète aveugle (car il l'était) qui se révèle aussi peu curieux. La vraie découverte vocale de Rameau se fera dans l'opéra, et dans son rapport puissant avec

l'orchestre. Rameau pouvait-il d'ailleurs, se plier à la plume d'un poète ? La suite de sa carrière montre que c'est l'inverse qui est vrai, et qu'il s'est révélé tyrannique pour les poètes qui collaboraient avec lui.

La plus réussie des cantates de Rameau est *l'Impatience,* pour une voix, viole obligée (concertante) et basse continue. Elle décrit l'attente de l'amoureux et, le comparant à son sort, évoque le doux ramage des oiseaux. Lorsque Corine paraît enfin, le narrateur conclut que « pour être heureux dans ton empire, il faut qu'il en coûte des pleurs ».

Chronologie des cantates de Rameau[1] :

— vers 1715 : *Aquilon et Orithie* (ms. daté de 1719), *Thétis* (ms. daté de juillet 1718) ;
— entre 1715 et 1722 : *Médée* (cantate perdue), *l'Absence* (perdue), *l'Impatience* (ms. à la BNF) ;
— vers 1720 : *Orphée* (ms. signé « 1721, scripsit de Corbeuille, 1er juin ») et *les Amants trahis* (ms. daté de 1721, même copiste qu'*Orphée*) ;
— avant 1728 : *le Berger fidèle* ;
— vers 1729 Rameau publie son « Livre Premier » de *Cantates Françoises à voix seule avec Simphonie,* qui comporte *le Berger fidèle* et une nouvelle version d'*Aquilon et Orithie* ;
— vers 1740 : *Cantate pour le jour de la Saint-Louis* (ms. à la BNF.).

Il faut également ajouter les cantatilles :

— *l'Objet qui règne dans mon âme* (cette ariette des *Fêtes d'Hébé* est qualifiée de cantatille dans *Le Mercure de France,* 1739) ;

1. Cf. Jérôme Dorival, article *Cantates de Rameau,* dans le *Dictionnaire Rameau,* Fayard, 1983, et Mary Cyr « Pour une nouvelle chronologie de cantates de Jean-Philippe Rameau ». Colloque international Jean-Philipe Rameau, Dijon, 1983 ; Paris-Genève, Slatkine, 1987.

— *les Jours pour nous sont sans nuages* (*les Fêtes de Polymnie*, 1745) ;
— *Triomphez, agréables fleurs* (cette ariette des *Indes galantes* est qualifiée de cantatille dans *Le Mercure de France,* 1746) ;
— *l'Amant que j'adore* (cette ariette des *Fêtes de l'hymen* est qualifiée de cantatille dans *Le Mercure de France,* 1747) ;
— *Naissez du transport qui me presse (id.)* ;
— *Ma bergère fuyoit l'amour (id.)*.

L'analyse musicale montre que les trois premières cantates conservées emploient volontiers un récitatif italianisant, avec une basse en peu de notes (mais d'un chiffrage élaboré), tandis que les deux suivantes sont plus développées, ont recours à des tonalités plus audacieuses, évoluent vers un style plus proche de l'opéra, et que la dernière, *le Berger fidèle*, qui voit s'estomper l'opposition entre récitatif et air, s'enrichit instrumentalement.

Ainsi, sur les neuf cantates, deux, dont le signalement est incontestable, sont perdues, tandis que la dernière, sur la fête de Saint-Louis, a été retrouvée et identifiée récemment[1]. Les voix sont notées en clé de *fa 3* ou *fa 4* (basse-taille), *ut 1* (dessus) ou *sol 2* (dessus ou haute-contre). Toutes comportent un accompagnement instrumental, soit de violon, parfois à deux parties *(le Berger fidèle)*, soit de basse de viole, distinct de la basse continue, et assez virtuose, ou encore de violon et de basse de viole *(Orphée)*. Le terme de « symphonie » est employé par Rameau dans *Aquilon et Orithie*, *Orphée* et *le Berger fidèle*, mais seule la version éditée d'*Aquilon et Orithie*, postérieure de presque quinze ans, spécifie « violons », au pluriel. Cela indique une conception de plus en plus orchestrale de la cantate, très visible aussi dans la dernière cantate, *sur la Fête de Saint-Louis*.

1. Cf. Mary Cyr *(ibid.)*.

Si de nombreuses copies de ces cantates circulaient, on peut s'étonner que le compositeur ait attendu 1729 pour récolter les fruits de son travail, par le biais d'une édition gravée, d'autant plus que celle-ci ne comporte que deux cantates, dont *le Berger fidèle* qui ne semble pas avoir été diffusée auparavant. Il est donc évident que la cantate a constitué pour lui ce banc d'essai personnel lui permettant de prendre conscience de sa valeur en tant que compositeur lyrique, et notamment par le fait de leur diffusion. Le bénéfice était sans doute plus moral que financier. Mais la *Lettre à Houdar de La Motte*, comparée au catalogue de ses cantates, attire quelques remarques et questions. Tout d'abord, Rameau accorde clairement de l'importance à « l'idée que l'on a » de ses œuvres, et cette idée l'encourage certainement, mais pourquoi a-t-il publié, finalement, *Aquilon & Orithie* et pas *Thétis* ? Pas plus que *Médée*, *l'Absence*, *l'Impatience*, *Orphée*, *les Amants trahis* : quelle opinion a-t-il donc de toutes les cantates qu'il ne cite pas dans sa lettre ? On remarque que de nombreux compositeurs trouvent des poèmes, et d'ailleurs ceux, excellents, de J.-B. Rousseau reviennent à la mode : pourquoi ne pas les choisir ? Est-ce la forme poétique, précise, de ce genre qui est trop contraignante pour son imagination ? Cela constituerait peut-être une raison suffisante pour taire le nom de tous les poètes de ses cantates.

Ces questions restent sans réponse historique, mais, musicalement, on observe que la version révisée et publiée d'*Aquilon & Orithie* est plus nerveuse rythmiquement et plus tendue vocalement que la version originale, notamment dans le premier récit, tandis que les trois airs sont raccourcis, mais avec une tessiture de violon plus aiguë, comme si Rameau avait voulu renforcer la tension au lieu de la diluer. De plus, les poèmes que Rameau a choisis sont effectivement marqués par une certaine régularité (trois ou quatre récits et airs) et correspondent bien au modèle des vers courts pour les airs et des alexandrins pour les récits. Or, si l'on en juge le traitement qu'il en fait dans *Orphée*, où il cherche à « casser » la régularité de l'air, c'est cela précisément qui ne lui convient pas. On sent donc, derrière ses observations, une demande différente. Ce qui l'intéresse n'est peut-être pas tant un poème structuré, achevé, qu'un librettiste qu'il puisse diriger à sa guise : il n'est donc pas l'homme de la cantate, mais celui de la tragédie.

François **Collin de Blamont** (1690-1760), représente le type même de musicien de cour, issu du sérail : protégé de De Lalande, musicien de la Chapelle royale, surintendant de la Musique de la Chambre du

Roi, compositeur actif des fastueuses *Nuits de Sceaux* de la duchesse du Maine, il va également collaborer avec les poètes les plus connus au sein de l'Académie royale. Avec 14 cantates (trois livres publiés en 1723, 1729 et 1729, etc.) et 9 cantatilles, il s'inscrit dans ce courant de fusion des styles français et italiens. Cependant, ses plus grandes réussites se trouvent surtout dans la tradition dramatique française – c'est le cas des deux versions de *Circé*, sur le poème de J.-B. Rousseau – alors que l'on sent trop une transposition du style italien au goût français dans une cantate comme *Didon* (sur un texte du prince de Conti), dont les points forts sont toujours les récits, très éloignés du *recitativo secco*, et non les airs, qui n'échappent pas à une certaine mécanique de construction, assez ennuyeuse : n'est pas Italien qui veut.

Joseph **Bodin de Boismortier** (1689-1755), chef d'orchestre à la foire Saint-Laurent, a composé dans tous les genres avec une prolixité étonnante. On lui doit huit cantates (*Premier livre*, 1724 et *Deuxième livre*, 1737) et sept cantatilles, composées entre 1738 et 1751. Ces œuvres sont inégales, ne dépassant pas la simple amabilité dans les quatre saisons du *Premier livre*, mais capables d'émotion dans une cantate comme *Ixion*. Cette œuvre peint la passion d'Ixion pour « la reine des cieux » (Junon), et l'air « Ce n'est pas toujours à ses charmes » nous avertit que :

> L'ambition même
> fait naître nos plus tendres feux.

Les yeux d'Ixion, « trop éblouis du rang de la Déesse », le conduisent à chanter son amour, dans un air plein d'élan et de caractère :

> Fortune ! achève mon bonheur,
> couronne ma tendresse,
> dévoile aux yeux de ma Déesse
> l'excès de mon ardeur...

Le malheureux invoque le dieu Amour, qui lui apparaît alors sous la forme du « fantôme charmant de l'immortelle qu'il adore ». Boismortier a recours à un air « mesuré », de structure aabb, pour chanter sa félicité, lorsque la supercherie se dévoile dans le récit suivant :

> Mais à peine il jouit du prix de sa tendresse,
> que le perfide Amour dissipe son erreur,
> et n'offre à ses désirs qu'un nuage trompeur.

La morale de l'histoire, ici assez banale, ne peut masquer la fonction de la mythologie dans ce monde d'Ancien Régime, qui consiste à prononcer, sous une forme charmante, les interdits et les bornes à ne pas franchir dans une société où les hiérarchies sont réellement indépassables.

François **Bouvard** (1683-1760) avait fait le voyage de Rome pour travailler la composition, et devait donner plusieurs opéras à l'Académie royale. Son talent de chanteur l'a amené à écrire un grand nombre d'œuvres vocales, dont onze cantates (1728 - *c.* 1742), très courtes, et au moins vingt cantatilles (1727 - *c.* 1751). Ses œuvres se caractérisent par une grande virtuosité vocale.

La cantate comique

Apparue très tôt, elle revêt adopte un sujet comique, parodique ou bachique. Par exemple *Ragotin*, de Laurent Gervais, reprend le *Roman comique* de Scarron :

> Dans la ville du Mans, capitale du Maine
> du petit Ragotin, docteur à la douzaine
> le cœur se consumait d'amoureuses langueurs [...]
>
> Il avait un noble penchant
> pour l'impudence et l'imposture
> tous ses défauts étaient en grand
> et ses vertus en miniature.

La sérénade qu'il offre à sa belle et ingrate « actrice », vante ses propres mérites :

> Tes parents par mes soins parviendront aux emplois.
> le gendre du neveu de ma defunte mère
> est l'oncle du beau-fils du savant médecin
> d'un homme, qui sans doute a des emplois en main,
> puisqu'il a part au ministère.

Mais la sérénade est interrompue par une « troupe sauvage » de chiens, qui

> Firent tomber l'orgue & l'enfant de chœur.

La morale est plus sévère pour la belle que pour le soupirant :

> On peut trouver en notre âge
> plus d'un amant Ragotin
> mais on chercherait en vain
> une actrice belle & sage.

Les sujets comiques[1] font aussi place à la « joyeuseté bachique » et à la tradition de la foire et de l'Opéra-Comique, notamment chez Jacquet de La Guerre, Mouret, Corrette. Les cantates parodiques choisissent les thèmes les plus usités du répertoire, de manière à tourner en ridicule les procédés poétiques et musicaux. Certaines sont très grivoises, comme *Actéon, cantate burlesque,* mise en musique par Pierre Abeille (1674 - *c.* 1733), maître de musique de Saint-Germain l'Auxerrois (!), ainsi que par Barbeau de Gervais (1710) :

> Au fond d'un bois solitaire et touffu
> dans un ruisseau dont l'onde pure coulait
> avec un doux murmure
> diane se lavait le cul
> en état de pure nature
> lorsqu'un chasseur de sa troupe égaré
> aperçut la déesse au poil blond et doré...

1. François Martin a composé une amusante cantatille, *le Suisse amoureux* (1747), où il fait chanter son héros avec un fort accent germanique, écrit phonétiquement.

Air
Fille bien sage et bien apprise
ne montre pas tout à la fois
telle qui plait par le minois
n'a rien de beau sous la chemise...

Nicolas Racot de **Grandval** est le spécialiste des parodies, et celle qu'il écrivit sur *Orphée* de Clérambault est fort amusante. Mais ces cantates adoptent une physionomie inhabituelle, refusant l'alternance récit-air et enchaînant jusqu'à vingt-huit airs !

Néanmoins, ces cantates comiques sont proportionnellement, plutôt rares, ce qu'explique un auteur anonyme : « le plaisant & le burlesque me paraissent contraster trop durement avec la douceur de la musique » (*École de littérature tirée de nos meilleurs écrivains*, Paris, 1765, t. 2, p. 262).

L'évolution générale montre une tendance à employer des instruments en plus grand nombre. A la seule basse continue des premières cantates, va souvent s'ajouter un dessus instrumental (violon, flûte). Brossard, Stuck et Bourgeois, très tôt, réclament ci et là des effectifs plus importants, ou bien emploient des instruments moins courants (alto, trompette). Le violoncelle est expressément utilisé à la place de la basse de violon, par Bouvard, Corrette, Bourgeois, Campra, et la contrebasse par Clérambault et Bouvard. Après 1715 les cantates à caractère orchestral, en particulier les cantates de circonstance, s'étoffent, et les violons sont renforcés par les flûtes, hautbois, basson, trompettes, cors et timbales. Destouches se montre très sensible à la couleur orchestrale, utilisant 2 flûtes, 2 violons, 2 petites flûtes, 2 hautbois dans *Œnone*. Même les cantates plus intimistes ne dédaignent pas d'employer des timbres plus rares, comme la musette (Bourgeois, Bouvard, Collin de Blamont, Montéclair) ou la flûte à bec (Ferrand).

Ces tendances, qui seront confirmées et amplifiées par la cantatille, témoignent d'une prise de conscience du pouvoir de suggestion lié au timbre instrumental. Par contrecoup, la voix, qui est en si bonne compagnie, élargit sa palette, et tente de faire coexister la fonction oratoire avec sa couleur et sa plastique, comme un instrument.

Chapitre VI

LA CANTATILLE

Naissance de la cantatille, jusqu'à Mouret et Lemaire

Que signifie le diminutif de « cantatille » ? En l'adoptant, dans un monde ou la notion de genre a du sens, les compositeurs veulent indiquer qu'ils se situent aux marges de la cantate. Une partie des possibilités et des perspectives offertes par la cantate est envisagée, une autre est repoussée. Or, la cantatille apparaît au moment où la cantate s'allonge et se dramatise, ce qui laisse transparaître que ce sont bien ces deux caractéristiques qui sont refusées. La création de la cantate a convaincu, mais son sérieux a lassé, ou, du moins, n'a pas assouvi le désir de quelque chose de plus riant. Or, la cantatille est plus légère, tout en conservant quelques acquis essentiels, en premier lieu celui d'être un petit « tableau » en musique. Mais les premières cantatilles, bien que toutes soient brèves, sont marquées par la diversité.

Ainsi, en 1711, un compositeur anonyme publie l'*Inconstance* dans un *Recueil d'airs sérieux et à boire de différents auteurs*, édité par Ballard, qui se présente vraiment comme une cantatille, avec deux récit et deux airs ; mais dès l'année suivante, la cantatille, anonyme, *J'ignore les tourments...*, de même que les quatre qui vont suivre, ne comporte qu'un seul mouvement. Elle fait d'ailleurs appel à une voix seule sans

aucun accompagnement ! Il existe à ce moment une diversité de textes qui rend caduque la structure relativement normative qui a prévalu pour la cantate. Cela illustre une veine plus légère et fantaisiste qui correspond bien à une évolution poétique du XVIII[e] siècle, et qui reprend également la tradition des airs sérieux et à boire, illustrée notamment depuis 1694 par les *Recueils* publiés par Ballard[1].

Cependant, parallèlement, se développe ce qu'on pourrait qualifier de **cantatille scénique**, qui désigne des pièces, en général en un seul mouvement, insérées dans une tragédie lyrique, dans un opéra-ballet ou même dans une comédie. Ces cantatilles sont quasiment synonymes d'ariettes. Les auteurs sont Mouret, avec une quinzaine d'œuvres de ce genre (dont « Aimez, qu'attendez-vous ? » des *Festes de Thalie*, 1714), Bertin (« Amours, volez » dans *Ajax*, 1716), Collin de Blamont, avec trois cantatilles dans *les Fêtes grecques et romaines* et dans *les Caractères de l'amour*), Villeneuve, avec trois cantatilles dans la *Princesse d'Élide* (1728), Rameau (« Les jours pour nous sont sans nuages » dans *les Fêtes de Polymnie*, 1745), Boismortier (« Vole, Amour » dans *Daphnis et Chloé*, 1747), ainsi que Bernard de Bury, Ferrand, Jeliotte, Blaise, Gilliers, Corrette... Une telle « intrusion » dans l'opéra existait déjà avec la cantate, chez Campra (*les Fêtes vénitiennes,* 1710), Collin de Blamont ou C. H. Gervais (*les Amours de Protée,* 1720).

En réalité, le terme de cantatille a d'abord eu divers sens : « ariette », « air ajouté à une cantate » ou même « d'air en cantate »[2], et les contemporains, notamment le journaliste du *Mercure de France,* s'en

1. On y trouve souvent la mention « air sérieux, cantatille ». Le terme met un peu de temps à s'imposer, puisqu'on trouve aussi celui de « cantatine », de même qu'il existe des « sonatilles ».

2. Dans ce dernier cas, il semble que les différents airs d'une cantate se trouvent disséminés au cours d'un acte d'opéra.

sont beaucoup servi, à propos de Rameau ou de Campra. La contradiction avec le caractère de « musique de chambre » du genre n'est qu'apparente, car, en réalité, ces petites œuvres forment une sorte de parenthèse dans ces tragédies ou opéras-ballet. Chant d'un seul personnage, pause dans l'action, elles font pénétrer l'esprit de la musique de chambre dans l'opéra ; le temps de l'action et son déroulement sont suspendus.

Les premières œuvres

Dues à Bourgeois, Mouret, Bertin, Villesavoye, Dubuisson, Bouvard, Montarin et quelques anonymes, les premières cantatilles parues dans les recueils de Ballard sont proches de la simple chanson, parfois presque sans récitatif, tandis qu'elles sont plus vocalisantes et rehaussées par un accompagnement de violons si elles sont destinées à la scène.

Le Choix des fleurs et le choix des filles de Bouvard (1729) est faite d'une succession de petits airs, de mesure et de tons différents, énumérant les fleurs : le lis (*mi* mineur), la violette (*si* mineur), le jasmin (*la* mineur), l'œillet (*ré* majeur), tandis que l'orange et le citron *[sic],* en *do* majeur « séduisent plus d'un cœur » :

> Un goût plus fin du mien dispose
> mes vœux seront toujours pour la brillante Rose.

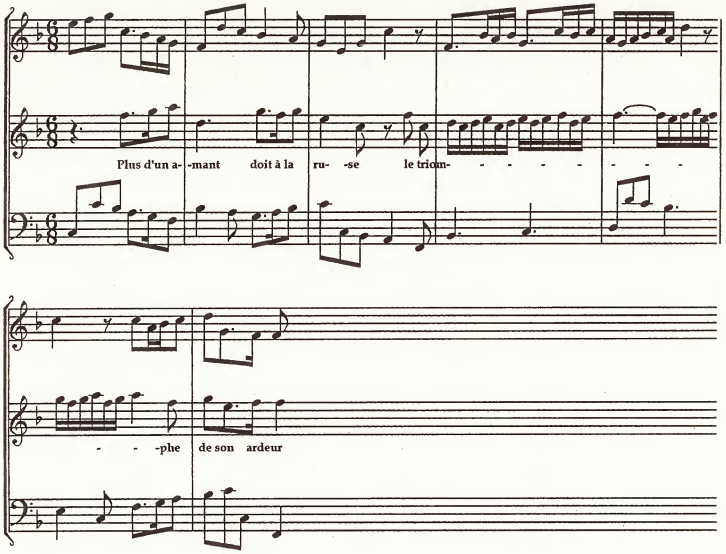
Jean-Joseph **Mouret** (1682-1738). — Dans les faits beaucoup cantates composées après 1730 ne diffèrent pas, par leur longueur, des cantatilles, notamment celles de Mouret, Richer, Bouvard, Boismortier, Bouvard ou La Garde, et rares sont celles qui développent plus de cinq mouvements, Mais on a le sentiment que le terme de cantate a vieilli, sauf pour les œuvres à caractère un peu « officiel », et que celui de cantatille correspond mieux au goût du jour. C'est en

tout cas le signe du succès remporté par les cantatilles de Mouret. Né à Avignon, ce compositeur et chanteur ne tarde pas à se faire connaître à Paris, où il va entrer au service de la duchesse du Maine, avant de travailler pour l'Académie royale (1714), le Théâtre français, le Théâtre italien, le Concert spirituel et la Chambre du Roi. Il publie en 1729 un *Livre de cantates* et un *Livre de cantatilles*, mais on trouve également ces deux genres d'œuvres disséminés dans les nombreuses publications qui marquent toutes ses activités. Ses œuvres furent probablement composées bien avant leur publication, comme le montre un des recueils de *Divertissements*, publié en 1729 et dédié au Régent, mort six ans auparavant !

Mouret « le musicien des grâces » fait preuve d'un grand charme, qu'il puise dans la concision et la clarté ; son récitatif est simple et court, en général sans changements de mesure[1]. Son sens de la danse et de l'imprégnation rythmique qui en découle donne un tour italianisant à ses airs, renforcé par les vocalises qu'il affectionne, ce qui n'empêche pas une vraie sensibilité à la prosodie propre à la langue. Ainsi l'air « plus d'un amant doit à la ruse le triomphe de son ardeur » de *Léda,* conjugue très bien le rythme de sicilienne avec une prosodie claire et tombant juste, et une hémiole bien placée vient rehausser fort à propos la détermination et « l'ardeur » de l'amant.

Chez Mouret, la voix entre vraiment dans le contexte de l'art vocal européen, ce qui s'explique par la destination très professionnelle de ces œuvres, destinées aux meilleurs interprètes du Concert François. L'ambitus s'élargit, la vocalise est généreuse, le souffle s'allonge. Son instrumentation distingue à juste titre les qualités respectives du hautbois, de la

1. Beaucoup moins, en tout cas, que dans son opéra-ballet des *Festes de Thalie* (1714).



Mouret : *Léda.*

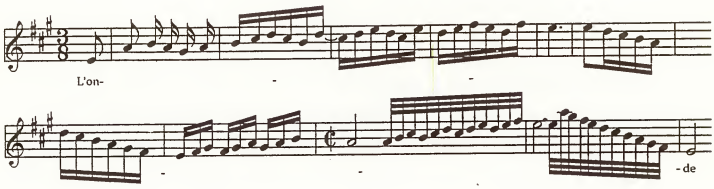
flûte ou du violon, et dans *l'Épithalame*, ce sens débouche même sur une réelle orchestration qui emploie alternativement la couleur spécifique des flûtes, puis celle de violons, afin de mieux souligner telle ou telle idée.

Des œuvres comme *Léda*, *l'Hymne à l'amour*, *Églée* ou *l'Écho* réalisent la synthèse de la cantatille, dans toute la variété de ses origines, et de la cantate orchestrale, telle qu'elle s'est établie autour de 1720.

Louis **Lemaire** (*c.* 1694 – *c.* 1750), élève de Sébastien de Brossard – qui en a laissé transparaître quelque fierté – s'est fait un nom par des *Airs sérieux et à boire*, des petits motets (au nombre de 48), des chansons et airs publiés dans *Le Mercure de France,*

ce qui est un signe de notoriété. Après un *Premier livre* (quatre cantates sur les saisons, 1724), il se consacre abondamment à la cantatille : 62 œuvres publiées entre 1728 et 1749, auxquelles s'ajoutent quatre autres sur des fables de Pesselier (1750), en partie perdues, une sur la *Convalescence du Roi* (cf. p. 36-37) et une sur la *Naissance du sauveur du monde* (1729), qui est la parodie, augmentée et complétée, d'*Endimion*. Les poèmes sont choisis chez L'Affichard (« souffleur et receveur » à la Comédie-Italienne), L'Attaignant (chanoine de Reims, auteur de chansons très appréciées), Carolet, Titon du Tillet (?), Mlle Gaultier, Aubouin, d'Ormoy, Cordelet, de Canville, Pesselier et quelques anonymes. Certaines de ces cantatilles furent chantées au Concert François des Tuileries entre 1727 et 1733, par les meilleurs interprètes de l'époque (Mlles Eeremans, Le Maure, Petitpas), à la Comédie-Française (1743) ou aux concerts de Lille (1733) et de Lyon (1764). La plupart, soit 55, sont destinées à un dessus vocal, 7 à une basse-taille, mais une seule est écrite en duo. Trois d'entre elles seulement sont accompagnées de la seule basse continue, 44 utilisent un système à deux parties et basse – ce qui n'exclut pas la présence de plusieurs instruments différents – tandis qu'une quinzaine font appel à un effectif plus important. Les instruments réclamés sont, bien sûr, les « flûtes, violons et hautbois », avec des indications plus précises dans le cours du texte, mais aussi, pour certaines œuvres, la musette, la vièle, la trompette, les timbales ; les instruments de la basse, lorsqu'ils sont précisés, sont le basson et le violoncelle. Le terme « symphonie » est chez lui exclusivement attaché à la présence des violons, et une œuvre comme *le Rendez-vous pastoral*, avec « musette, flûtes, premier et second basson » est nommée « cantatille sans symphonie », ce qui montre bien que celle-ci se réfère à l'orchestre. C'est elle,

d'ailleurs, qui, souvent, annonce le climat de l'œuvre, et *Le Retour de Bellone* débute par une fanfare, *l'Entrée en campagne* par une marche guerrière, *l'Été* par une tempête. En général ses cantatilles comportent de trois à cinq mouvements, par exemple deux récits et deux airs, ou un récit et trois airs. Les airs sont souvent de structure à reprise, parfois tronquée, ou en rondo. Ils épousent donc la forme même du poème. La vocalité y est développée, quoique souvent de manière assez stéréotypée.



Lemaire : *Les forges de Lemnos.*

Les mouvements instrumentaux, préludes, « sinfonies » autonomes, sont utilisés avec perspicacité par rapport à la forme générale de l'œuvre. Son récitatif est dans la tradition de ceux que nous avons déjà montrés, mais, dans ses dernières œuvres, et il tente d'assouplir par l'arioso (*Vénus et Adonis*, 1744) l'opposition trop systématique récit-air. Il peut varier la couleur d'un air, par exemple dans sa seconde partie, par l'utilisation de timbres instrumentaux sans basse continue, ou au contraire par le moyen d'une basse très volubile, quasiment concertante, et d'ailleurs sans chiffrage. Son harmonie est quelquefois expressive et recherchée.

On peut dire qu'en général son style fait le pont entre le dernier baroque et le style galant, et son ornementation, très exubérante vocalement et instru-

mentalement, hésite, parfois, dans la même page *(l'Été)* entre la vieille conception, celle de l'agrémentation, et celle, plus italienne et plus « moderne », d'ornementation intégrée au discours. Dans les dernières œuvres, le rythme harmonique est déjà celui d'une mesure entière ou d'une demi-mesure, et le rapport entre la basse et les autres voix abandonne tout esprit contrapuntique pour rester dans un parallélisme un peu terne.

La génération de Lemaire

Les compositeurs admettent pour la plupart le même modèle que Lemaire, en termes de nombre de mouvements, mais un Naudé ou un Bertin peut se montrer moins conformiste[1]. L'esprit du genre, qui confie « l'action » au récitatif et le « sentiment » ou la morale à l'air, n'est pas non plus remis en cause. Cependant on passe du simple prélude instrumental, introduisant l'air, à la symphonie (parfois nommée « invocation » ou marche). Antoine Fel commence même *l'Heureuse vieillesse* (1748) par une sorte d'ouverture de type lulliste, sans rapport thématique avec ce qui suit. Beaucoup de musiciens semblent également se lasser de l'opposition récit-air, et alternent un récit « débité à l'italienne », c'est-à-dire comme un *recitativo secco*, avec un débit « mesuré » ou « retenu » ou encore « animé ». Plus encore, ils tendent à multiplier les accompagnements instrumentaux de violon, ou de quelque « dessus », au sein même des récits : c'est le cas de Fevrier, Gervais de Rouen, Lemenu, Prudent, Quignard, Naudé, Fel,

1. Naudé développe neuf parties dans *les Festes d'Amarillis* (1747), plus encore dans *le Point du jour* (1754), mais un mouvement d'un seul tenant pour *l'Inconstance* (1759), tandis que Bertin écrit deux parties pour *l'Adieu du guerrier*, mais six pour *Alcide et Omphale*.

Lanoue, etc., reprenant d'ailleurs des procédés typiques de la tragédie lyrique ou de l'opéra-ballet. Mais certains mouvements de Piffet (*la Nouvelle nymphe*, *ca.* 1750, *l'Heureuse convalescence*), Martin (*Bouquet à Thémire*, 1745), La Pierre (*la Pudeur*, 1745) ou Naudé (*le Retour d'Amarante*, 1745, *le Point du jour*, 1754) échappent à une classification nette entre récit, arioso ou air, tandis que Bourgeois (*Diane et Endimion*, 1744) et Fel (*l'Heureuse faute*, 1748) enchaînent sans interruption récit et air.

Ce dernier va aussi se transformer, échappant quelquefois à la sempiternelle forme aba, soit par le choix de mesures différentes, ce qui annonce la cavatine (Bordery, *la Journée de Fontenoy*), soit par l'introduction d'un duo au milieu d'un air de basse (Fel, *l'Heureuse vieillesse*, 1748), ou encore par l'utilisation du « mouvement de menuet » (La Pierre, *Danae*, 1748, Claude Rameau, *le Buveur devenu amoureux*, 1740, Bordery, *le Triomphe de l'indifférence*). Une nouvelle influence italienne se manifeste, par l'usage de la ritournelle (Dupuits) ou celui d'indications instrumentales (*pizzicato, tutti*) et agogiques (*andante affetuoso*).

Triomphe et déclin de la cantatille

Louis Antoine Lefebure. — Ce compositeur[1], né vers 1700 et mort en 1763, était organiste de Saint-Louis-en-l'Ile (1739) et des Blancs-Manteaux (*c.* 1756), et connut une grande notoriété vers 1750, comme l'indique *Le Mercure de France* (1747) : « Cet auteur s'est déjà acquis de la réputation par [les cantatilles] qu'il a précédemment mises au jour ; les suffrages du public semblent l'encourager à faire mieux et l'on pré-

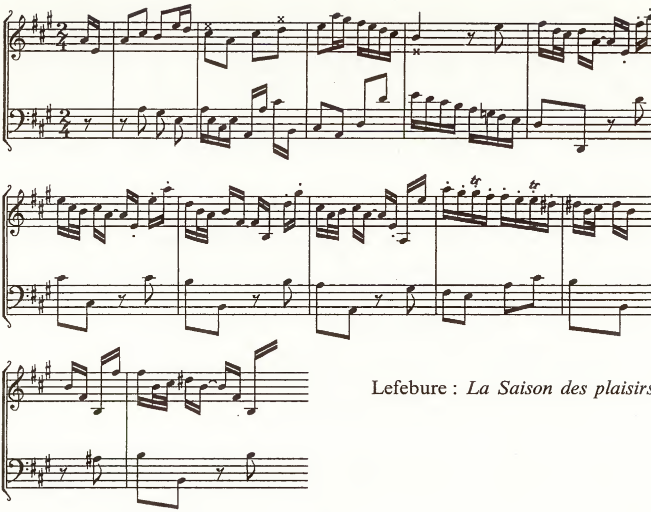
1. Son nom adopte souvent l'orthographie « Lefebvre », mais nous avons adopté celle du RISM.

sume que les connaisseurs ne seront pas moins contents de ce nouvel ouvrage *[l'Absence]* qu'ils ont paru l'être des précédents ». Depuis 1749, ses motets sont également joués au Concert spirituel, et, fait encore rare, il suscite de nombreux articles dans les journaux : « Cet auteur [est] déjà connu par plusieurs autres ouvrages où l'on voit régner une grande variété d'images rendues avec autant de grâces que d'expression » (*Mercure de France,* 1756). Ce n'est pas fréquent non plus que s'accordent les « amateurs » et les « connaisseurs », et l'un de ceux-ci relève un bel « accord de sixte superflue » dans *le Lever de l'aurore* (*Sentiments d'un harmoniphile*, 1756-1757).

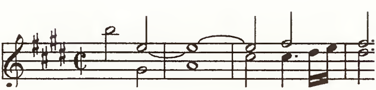
Ses 23 cantatilles, composées entre 1745 environ et 1763, adoptent des textes de Heurteaux fils (*la Saison des plaisirs*, *le Bonheur imprévu*, *l'Absence*, *le Bouquet de l'amour*, *les Bergeries de Tempé*) ou, plus souvent, d'anonymes. Elles favorisent la voix de dessus, avec 20 œuvres contre deux seulement pour un basse-taille *(l'Heureux buveur* et *la Raison satisfaite)*. *Atalante et Hippomène* est qualifiée de cantate, parce qu'elle est destinée à deux voix (dessus et basse taille), et, de ce fait, plus longue et plus chère (trois livres douze sols au lieu d'une livre seize sols).

Les récitatifs conservent, en général, les caractères du chant français, avec ses nombreux agréments, ses changements de mesure, ses déplacement des brèves et des longues, mais avec un grand soin apporté au chiffrage. Il manifeste un très beau sens de la couleur harmonique, par des retards et des résolutions repoussées.

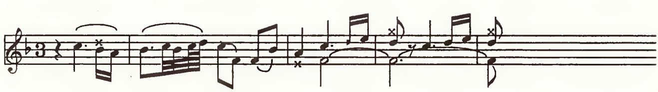
Les airs, presque toujours de forme *da capo*, sont très inspirés et orientés vers l'Italie, qui, à vrai dire, est en train de devenir le modèle international ; on pense à Leclair, Hændel ou Vivaldi, d'autant plus que la technique de violon est très développée, avec des doubles cordes, des octaves brisés, du bariolage.



Lefebure : *La Saison des plaisirs.*

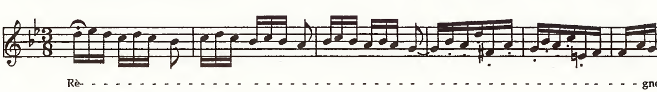


Lefebure : *Promothée.*



Lefebure : *La Rose.*

Parfois Lefebure confie à la voix des vocalises moins stéréotypées que chez Lemaire par leur caractère assez instrumental.



Lefebure : *L'Heureux dépit.*

Pourtant, Lefebure ne se laisse pas enfermer par le figuralisme du mot à mot, et c'est par le prélude instrumental, les modulations brusques, la gradation des timbres qu'il excelle à peindre cette « grande variété d'images ». Un des premiers exemples de critique et d'analyse musicale nous parle du *Lever de l'aurore* :

« La symphonie qui sert de prélude à cette cantatille est un tableau qui représente parfaitement bien le lever de l'aurore, que le poète y peint aussi dans son premier récitatif :

L'astre que le silence suit
termine en rougissant sa course ténébreuse
sa Cour obscure à pas lents suit.
Le ciel devient plus pur, & l'aube qui nous luit
présente à nos regards cette clarté douteuse
qui tient du jour & de la nuit.

« M. Lefebvre... commence d'abord son prélude par des noires liées ensemble en même degrés dans le bas du violon, que les instruments doivent exécuter lentement, par un jeu doux, pour exprimer le silence de la nuit qui commence à cesser » (*Sentiments d'un harmoniphile*, 1756-1757).

Une œuvre comme *le Bouquet de l'amour* (1748), est représentative du style galant. Débutant par une symphonie en *ré* majeur, à trois temps, écrite à quatre parties réelles (une flûte, deux violons et basse), elle se poursuit par un « air gay » à deux temps (2/2) en *si* mineur. La voix, qui ne dépasse pas le sol aigu, entame ses roulades sur « Volez oiseaux charmants », enchâssée dans un délicieux accompagnement des deux violons et de la flûte, sans basse. On passe par le ton de *fa* dièse mineur, avant de revenir au premier exposé, contracté en deux mesures au lieu de cinq, en *si* mineur, suivi d'un court développement, sur le même quatrain, qui évolue alors vers *ré* majeur, *fa* dièse mineur avant de revenir au ton initial. La seconde partie de l'air passe à trois temps et à *ré* majeur. La basse revient et les dessus instrumentaux disparaissent. Le nouveau quatrain d'octosyllabes,

« Qu'Iris soit l'objet de nos chants », est chanté deux fois, empruntant à *sol* majeur et *la* majeur, avec une tension vocale plus grande la seconde fois, et s'achevant par une péroraison sur « célébrons l'éclat de ses charmes », notée « lent ». La reprise de la première partie est intégrale. Le récitatif suivant (3/2, 2/2) nous décrit la surprise de l'Amour devant l'éclat d'Iris : « de ses fleurs aussitôt, il lui fit un hommage ». L'air gai, en *ré* majeur, qui termine cette cantatille, débute à son tour par une symphonie introductive, avec deux violons et deux flûtes. Lefebure orchestre avec finesse, alternant le *tutti* orchestral avec des passages à trois dessus sans basse. La voix paraît sur la seule basse continue, entre les ritournelles de l'orchestre (« tous »). Lefebure prend soin de ne pas la couvrir, utilisant le *tutti* sur des tenues aiguës, ou bien détachant un violon seul pour rivaliser avec elle dans de belles vocalises en triolets sur le mot « règne ». La seconde partie, en *si* mineur, n'utilise que la basse continue, et la reprise est également intégrale. Son rythme harmonique plus varié que celui de ses devanciers, et le traitement du texte poétique passe par la modulation bien davantage que par le figuralisme. Il est évident que ce compositeur a assimilé pleinement les avancées du langage de Rameau et des Italiens.

Contemporains de Lefebure

Beaucoup de compositeurs se consacrent à la cantatille, qui connaît alors son âge d'or.

Antoine **Fel** (mort vers 1772), frère de la fameuse cantatrice, et lui-même professeur de chant, ami de Voltaire, en écrivit douze, en deux livres publiés en 1748, auxquelles on doit ajouter *l'Amour jaloux* (perdue) dont le poème, de A. X. Harduin, avocat au parlement de Paris, parut dans *Le Mercure*

de France (1739). Elles sont toutes destinées à une voix, un ou deux dessus et basse continue.

Charles **Noblet** (1715-1769), maître de clavecin de Mlle Du Guesclin, organiste de nombreuse tribunes et claveciniste de l'Académie royale, composa 4 cantatilles entre 1736 et 1752 et 8 « cantatillettes », publiées en quatre livres (1750 et 1753). Dans l'une d'elles, *l'Aurore*, il propose un accompagnement limité à une flûte et un violon, mais précise : « J'ai cependant chiffré la partie de violon pour que le clavecin l'accompagne comme à l'ordinaire. »

Le Bœuf, organiste de nombreuse abbayes, dont celle de Sainte-Geneviève, maître de musique et de clavecin, écrivit 7 cantatilles qui semblent destinées à son activité de pédagogue. Il est aussi l'auteur d'un *Traité d'harmonie et règles de l'accompagnement servant à la composition suivant le sistême de M. Rameau* (1766), où l'on trouve cette ariette :

> Suis-je assez forte maintenant
> pour m'accompagner en chantant ?
> Éprouvons cette cantatille
> suspendons pour quelques instants
> ces leçons d'accompagnement
> voyons avant cette ariette
> hélas, hélas, la basse m'inquiète.

Ces cantatilles, remplies d'images descriptives, sont écrites à quatre parties (un dessus vocal, deux violons et basse).

Charles Henri de **Blainville** (1711-1769), « un des plus fameux violoncelliste de Paris » et théoricien, proposa un « troisième mode » qui fut fort contesté, à juste titre ; il était au service de la marquise de Villeroy. Il composa 11 cantatilles entre 1750 et 1763, dont six sont conservées. La première, *Vénus vengée* « est d'un auteur dont le talent est connu. On y trouve du chant et de l'harmonie. L'entrelacement des modes y est aussi bien entendu que la bonne modulation ».

Charles Placide **Caraffe**, dit le jeune (*c.* 1730-1756), membre de l'Académie royale, composa huit cantatilles à trois, quatre ou six parties vocales et instrumentales dédiées à la duchesse de La Force, à Mlle de Soubise, au marquis de La Salle, à la princesse de Condé. Elle se composent en général de deux récits et de deux ariettes.

Le chevalier **d'Herbain**, « officier dans le régiment de Tournai » composa huit cantatilles entre 1755 et 1770, très marquées par l'italianisme, et par une instrumentation prolixe : deux violons, un troisième violon « au deffaut des flûtes », alto, violoncelle, contrebasse et cors *(les Charmes du sommeil)*. Dans les airs de *l'Exil de Zéphir ou la vengeance de Flore* (1760), il délaisse la basse chiffrée.

Les 17 cantatilles de Christophe **Le Menu de Saint-Philbert** (mort en 1774) s'étendent sur une vingtaine d'années (1741-1761). Éditeur, il publia de la musique vocale, de la musique de chambre et symphonique, de lui-même et de ses collègues français et étrangers, notamment Mozart et Vanhall.

Lejay [Lejays, Lejai], maître de musique, fait paraître, entre 1757 et 1764, 4 cantatilles (une seule conservée) et trois cantates, ce qui est alors assez anachronique.

Antoine **Légat de Furcy** (*c.* 1740 – *c.* 1790), claveciniste et organiste, maître de chant, élève de Noblet, ami de Rameau, composa 22 cantatilles, entre 1751 et 1768, dont quatre sur des poèmes de Guichard, un des collaborateurs les plus actifs des « pièces fugitives » du *Mercure de France.* Il s'en détourna au profit de recueils de chansons et d'airs, comme son *Journal lyrique*. Selon Jean Benjamin de Laborde, on remarque chez lui un tournant stylistique, vers 1763, lorsqu'il abandonne les récits et ariettes au profit de mouvements adoptant l'agogique italienne et qu'il délaisse la basse chiffrée. Malheureusement les der-

nières cantatilles, correspondant à cette évolution, sont perdues. Il avait d'ailleurs un sens publicitaire aiguisé, n'hésitant pas à publier dans *Le Mercure* une « lettre de M. de Voltaire à M. Légat de Furcy qui lui avait envoyé son recueil de *Soirées* », où le philosophe témoigne de son plaisir : « Nous ne nous attendions pas à ce qu'un homme qui réussit à la Cour daignât songer à nos déserts [Ferney]. »

Antoine **Bailleux** (mort vers 1794), professeur de violon, éditeur et marchand de musique, après avoir composé, entre 1758 et 1770, 6 cantatilles, dotées d'un accompagnement important, délaissa ce genre au profit « d'ariettes avec symphonie » et de symphonies.

Pierre de **La Garde** (1717- *c.* 1792), compositeur de la musique de la Chambre du Roi, maître de musique des Enfants de France, chef d'orchestre de l'Académie royale, donna également des leçons de harpe à Marie-Antoinette. Il était réputé comme chanteur, et sa voix de basse-taille faisait merveille en duo avec Jélyotte. Il composa 5 cantates, dont *la Musette* et *la Sonate*, avant de publier en 1758, longtemps après l'avoir écrit, son *Journal de musique*, composé de 12 cantatilles, suivi en 1761 de *l'Amant malheureux*. Plus tard, il publia aussi treize *Recueils de chansons diverses*. Selon Daquin de Chateaulyon, « il se soutient dans un monde choisi en offrant les cantatilles les plus délicieuses et les plus variées. » Ces œuvres courtes se situent dans l'esprit des *bergeries*, accompagnées par un violon et la basse continue ; cependant La Garde prévoit, en alternative, une partie de guitare, notée en tablature.

La longévité de Michel **Corrette** (1707-1795) l'amène à une carrière riche et diverse : organiste de différentes tribunes, successivement musicien du Grand Prieur de France, du prince de Condé, du duc d'Angoulême, pédagogue émérite, éditeur de musique. Il écrit des œuvres pour le théâtre, notamment

l'Opéra-Comique, mais aussi des motets, de la musique instrumentale. Il a composé trois cantates, *Médée* et *l'Amour diable à quatre* (*c.* 1735), qui sont des parodies, *les Soirées de la ville* (1771), ainsi que 7 cantatilles, entre 1734 et 1762, qui font appel à un orchestre assez important, dont l'instrumentation est indiquée avec soin, dans le cours du texte. Dès ses premières œuvres, il adopte des mouvements d'agogique italienne, revenant à la tradition française dans *les Soirées de la ville*.

Si d'autres compositeurs, nombreux, écrivent des cantatilles, ce n'est souvent qu'une seule fois, ce qui n'est guère suffisant pour apprécier leur contribution au genre. Il en va de même pour ceux, nombreux, dont l'essentiel de l'œuvre n'a pas été conservé.

La couleur instrumentale et vocale de la cantatille

Depuis Mouret, la cantatille comporte, en moyenne, de trois à cinq mouvements, avec deux fois plus d'airs que de récitatifs, ce qui est significatif d'un style plus lyrique que dramatique. L'accompagnement instrumental tend à s'amplifier. Les œuvres qui n'utilisent que la basse continue sont devenues très rares, tandis que celles qui ne font appel qu'à un seul violon ou à un dessus non précisé ne représentent qu'un peu plus du quart de l'ensemble. Cet enrichissement instrumental concerne, au premier chef, les violons, en deux parties distinctes, mais aussi des instruments comme la musette, la vièle (surtout à l'époque de Lemaire), puis la harpe ou la guitare, tandis que l'alto commence à être utilisé explicitement par Philidor (le premier depuis Stuck). En 1762, Leopold Sébastien **Desormery** (*c.* 1740 – *c.* 1810) réclame deux violons, un alto, deux flûtes, deux cors, « un fagotto, basso e organo », ainsi qu'un « tamburo

velato »[1] pour sa cantatille *les Horreurs de la guerre,* écrite à Lyon.

Mais, surtout, l'emploi des instruments se fait plus précis et plus directif. Ainsi, **Le Menu** demande le pizzicato au violoncelle, doublé du jeu luthé au clavecin (*la Vièle*, 1742), et les indications dans le cours du texte se multiplient : « violon seul » ou « flûte seule ».

La voix la plus usitée est celle de dessus, mais on trouve également celle de basse-taille, de haute-contre, de concordant. La virtuosité vocale, voire instrumentale (Desormaux, *le Triomphe de Lise*, 1759) constitue quelquefois le tribut déclaré à l'italianisme, même si ce n'est que superficiel (Caraffe le jeune, Blainville, Buée), et entiché d'une certaine maladresse prosodique (Naudé). Les Italiens eux-mêmes sont, bien sûr, les plus aptes et les plus à l'aise, pour maîtriser ce style vocal, en particulier les sopranistes Albanèse (*les Charmes de Silvie*, 1762) et Ciampalanti (*les Deux fontaines de Merlin*, 1756, œuvre pour laquelle « les connaisseurs donnent de grands éloges à la musique »).

Ces époques voient coexister de styles divers, et certains compositeurs paraissent assez archaïques, comme Mlle d'Auvergne, de Beauvais, Mlle De Mars, Bethizy, Bulle, Desormaux, Duché, Hubineau, Iso, Laporte, David, Dehault, Delutel, Legrand, Milman, Richer, Simon. Ceux que nous avons étudiés plus haut sont souvent les plus novateurs et annoncent le style classique.

1. « Pour ce qui est des timbales, les notes marquées d'un b sont pour la baguette, celles marquées d'un v sont pour être battues avec des verges. »

Chapitre VII

LE STYLE CLASSIQUE

On perçoit, à l'époque de Lefebure, une sensibilité harmonique intéressante, qui se caractérise notamment par une précision accrue des chiffrages, et leur enrichissement, qui est suivie peu après par son abandon pur et simple, au moment même ou s'imposent des instruments comme l'alto, la harpe ou le jeu de *tasto solo* au clavecin. D'ailleurs **Légat de Furcy** ou **Malvaux** traitent parfois celui-ci comme un instrument concertant.

La basse continue va subsister plus longtemps dans les récitatifs que dans les airs, ce qui n'étonne guère, et François André Danican **Philidor** (1726-1795) précise, dans la préface de *l'Été* (1755), que pour ces derniers, « il ne faut jamais toucher plus de deux notes d'accompagnement lorsqu'une voix chante, afin d'éviter la confusion. » L'écriture de certaines basses appartient déjà au style classique, et le chiffrage devient inutile dès lors que l'ensemble de l'accord est entendu, étiré sur toute la durée de la mesure ; la basse continue cesse d'avoir une relation contrapuntique avec le dessus, et la texture harmonique prend la carrure de la mesure et non celle de la note (Claude **Rameau**, **Le Menu**) ; les basses d'Alberti se multiplient (M. de **Monville**). La conduite mélodique suit le même chemin classique. Quelques cantatilles illustrent l'emprise du nouveau style, comme *L'Amour Apollon* (1765) de

Buée, dédiée à la marquise de Villeroy[1], où la voix adopte tout à tour un caractère instrumental, dans les vocalises, et une simplicité rythmique proche de la romance (c'est-à-dire abandonnant ce fameux style oratoire français). La mélodie est cependant ornée de nombreuses appoggiatures, écrites soit en toutes notes, soit sous forme d'agréments. Mais la présence d'intervalles distendus (des sauts de neuvième descendante) orientent cette œuvre plus vers l'opéra que vers la romance. Cette cantatille pourrait trouver sa place dans un opéra-comique de l'époque, si ce n'est que l'alternance récit-air y serait archaïque et que l'accompagnement instrumental, avec une très belle partie de harpe, est plus dans la tradition chambriste.

La cantatille *les Nymphes de Saint-Cloud* célèbre la Reine Marie-Antoinette :

> Une divinité simple dans sa grandeur
> et dont le diadème est la moindre parrure
> l'aimable souveraine, idole des Français
> fuyant le bruit des cours et l'orgueil des palais
> va régner dans ce lieu champêtre.

L'air suivant développe ce thème

> Ce n'est point l'éclat du throne qui lui prête sa splendeur
> ce n'est point à la couronne qu'elle doit sa grandeur

et le récitatif précise

> Que sert loin d'Antoinette une immortelle vie ?

Cette œuvre, qui fait appel à deux voix égales, deux flûtes, deux hautbois, deux cors, deux violons, alto et basse, d'une facture toute classique, est seulement signée « **G***** », On est tenté de l'attribuer à Grétry, car le style de cette œuvre correspond au sien, que l'écriture de ce manuscrit paraît proche de la

1. Une annonce du *Mercure de France* (juin 1763) nous apprend que ce compositeur « qui n'a pas encore vingt ans [et] sort de la maîtrise de la Sainte-Chapelle et est élève de l'abbé Doriot » et maître de musique de la cathédrale de Dijon.

sienne, et aussi parce que ce musicien était effectivement un familier de Marie-Antoinette et de sa cour.

Ceux qui ont abandonné la basse continue (**Ciampalanti**, **d'Herbain**, **Buée**, **Bornet aîné**) délaissent aussi la complexité ornementale aux instruments, qui était la marque du « style rocaille ». La cantatille trouve ici, logiquement, sa fin. Le récitatif traditionnel n'a plus sa place en tant qu'entité indépendante, et va se muer en récit accompagné, voire en arioso servant d'introduction à l'air qui lui succède, comme on le voit, par exemple, dans les arias de concert de Mozart. Louis **Bornet**, dit l'aîné (mort en 1789), violoniste à l'opéra et maître de chant, compose entre 1760 et 1770 *le Bonheur*, d'un aspect classique, avec une introduction d'écriture orchestrale, pour deux violons et basse, et un travail de nuances qui diffère de ce qu'on a pu rencontrer jusque-là[1]. Le jeu des modulations, dans les airs, n'appartient déjà plus au monde de la cantatille, mais à celui de l'opéra de la fin du XVIII^e siècle.

La cantate à la fin du siècle

L'école classique française, si mal connue, tant elle a été occultée par les grands Viennois, fait une place à la cantate depuis les années 1780 jusqu'à la fin du siècle, et même au-delà. Il est clair désormais que

1. La cantate « à l'italienne », Acis et Galathée (1767) de Pierre Montan Berton, est « parodiée sous la chaconne de M. Berthon [et] propre à être exécutée dans les concerts, et même à être représentée sur les théâtres de société ». Elle est destinée à trois voix et orchestre, et un avertissement très significatif la précède : il faut « remarquer que les simphonistes accoutumés à jouer ce morceau de musique [la chaconne], couvriront toujours les voix, s'ils n'observent très scrupuleusement les forte et les piano et toutes les nuances telles qu'elles sont marquées icy [...] C'est pourquoy il faut avoir le soin de les écrire sur les parties [séparées] ». On y trouve également une des rares descriptions de mise en scène : « On averti ceux qui voudraient jouer en scène cette cantate que le théâtre doit représenter une isle traversée par la mer de façon que l'action se puisse passer à la fois de l'un et l'autre côté. »

celle-ci adopte les mêmes caractéristiques qu'à l'étranger : c'est une œuvre de concert, destinée à plusieurs voix, avec chœurs et orchestre. Mais son caractère symphonique, souvent grandiose, ne l'empêche pas de retourner à ses sources littéraires traditionnelles. Ainsi, des cantates comme *la Descente d'Alceste aux enfers* (1784), de Lefroid de Méreaux, *la Fête d'Astrée, cantate allégorique* (1786 perdue), de Franz Beck, *Amymone* (1790, perdue) de Duquesnoy-Lanctin, *Achille sur le corps de Patrocle* (1791), de Horzizki, *Clytemnestre* (1794) et la *Cantate sur l'inauguration de la statue d'Apollon* (1796) de Cherubini, *Arcabonne* de Martini, *la Grèce* (3 voix et chœur) de Pierre Ozi, *Plaintes de Vénus sur la mort d'Adonis* (1795) de La Lance, perpétuent les références classiques, de même que les cantates de Henri Montan Berton (*Trasibule, Orphée dans les bois, Thésée, le Retour de Thésée*), composées avant et après 1800, ou les œuvres de Méhul (*Cantate élégiaque « brillant Céphale »)*, Bottin (*Iris, cantate à voix seule et pianoforte*), Delaflèche *les Songes de Gabrielle* (avec pianoforte) et Francœur le neveu (*L'Aurore et Céphale, Palemon et Sylvie*). Des thèmes déjà rencontrés dans l'histoire de la cantate française reviennent également chez Paer (*Éloise et Abélard aux Champs-Élysées* à deux voix avec pianoforte, 1798), Tomeoni (*le Rossignol et la fauvette*, 1797), et la cantate religieuse est toujours présente, avec Lesueur (*Cantate sacrée,* Bibliothèque municipale de Toulouse) ou Giroust (*le Déluge*, 1784, *le Mont Sinaï*, 1785). Les poèmes de Jean Baptiste Rousseau retrouvent du crédit[1] : *Circé* est mise en musique par Beuqué[2] et par Cherubini

1. Cf. les cantates et odes de Royer, Cardonne, Patouart.
2. « *Circé*, cantate de J.-B. Rousseau... dédiée à M. de Cricq, conseiller d'État, directeur général des douanes... par Adrien Beuqué » (F-Pn ms 3500) est écrite pour une voix et forte-piano. En 1801, Étienne Fay écrira aussi une cantate sur le même texte.

(1789, perdue), et ses *odes* sont très prisées. Quelques œuvres signalées à cette époque sont perdues ou sont dues à des auteurs inconnus[1], et certains thèmes littéraires changent de dénomination, comme *l'Amour piqué par une abeille*, qualifié d'*ode* par Gossec.

Marc-Antoine **Désaugiers** (1742-1793), souvent nommé Desaugiers père, pour le distinguer de son fils, célèbre chansonnier, était homme de lettres et musicien : il a laissé une traduction de *l'Art du chant* de Mancini et des *Lettres* sur la musique des Grecs, et a composé des opéras-comiques, une symphonie, une messe de requiem à la mémoire de Sacchini (1786). Dans le domaine de la cantate symphonique ou de l'oratorio, qui sont alors bien difficiles à distinguer, Desaugiers a composé, outre *Buffon*, un « hiérodrame » intitulé *Hercule*, ainsi que *la Prise de la Bastille*, « hiérodrame tiré des livres saints, suivi du cantique en action de grâces, *Te Deum Laudamus* ». Cette œuvre, malheureusement perdue, fut jouée plusieurs années de suite à Notre-Dame de Paris, avec un succès énorme. Elle nécessitait plus de 600 artistes, chanteurs et instrumentistes, des cloches, le grand orgue de Notre-Dame, 24 tambours, plusieurs canons !

Buffon, cantate à deux voix, chœur et grand orchestre, fut jouée « au musée de M. Pilatre de Rozier, le 1er décembre 1784 à l'occasion de l'inauguration du buste de M. le comte de Buffon, couronné par M. le baily de Suffren et de M. de Flesselles ».

Cette partition, d'une grande beauté, est inspirée et originale. Ainsi, la structure du premier air adopte la forme sonate d'une manière très personnelle, car la

1. Barth, Beffara, Broche, Caputi, Jean-Marie Rousseau (3 cantates, 1776), Bortolazzi, Lambert (« 6e cantate, trio avec acct de piano »), FX Richter (2 cantates), Saint-Amans et Righini (*Beauté, grâce, amour, jeunesse,* avec pianoforte).

première exposition, à l'orchestre, se présente comme une ouverture sans développement ni réexposition, étant interrompue par le premier récit de soprano, sorte de grande parenthèse dans la forme sonate ; celui-ci, accompagné par l'orchestre, invite à célébrer le héros de la cérémonie, qui a étudié la nature, découvrant « sa marche et son ouvrage », car « il n'est point de secret pour son œil éclairé ». Cependant la soprano enchaîne avec l'air suivant, qui va confirmer la forme sonate, exposant à son tour le thème A :

Tel qu'un astre brillant chassant la nuit profonde
tous les objets pa lui sont embellis

et le thème B :

Sa plume éloquente et féconde
éclaire te charme les esprits.

Cette structure, avec la réexposition qui donne une grande unité à l'ensemble ouverture-aria, n'empêche nullement un vrai travail vocalique allant jusqu'au contre-*ré,* dont la vaillance fait irrésistiblement penser aux grands rôles mozartiens, comme ceux de Constance ou de la Reine de la nuit.

Il est suivi par un récit de basse :

Buffon, tu nous montre la terre sortant à peine du chaos...

et c'est bien le chaos et les sept époques, distinguées par Buffon dans la création de la terre, qui sont évoqués, par un magnifique travail orchestral, dans l'aria qui suit :

Le soleil ébranlé par le choc des comètes
de ses brûlants éclats a produit les planètes,
les mondes en tournant acquirent leur rondeur
le pôle en s'abaissant éleva l'équateur,
un océan sans rive enveloppait la terre
la retraite des eaux produisit l'atmosphère
et ces monts sourcilleux vers le ciel élancés
sont les dépôts des mers, par les temps entassés.

L'air de colorature « ô Buffon ! ta voix légère et sublime tour à tour », alternant un allegro con brio et un andate commodo (« Par la douceur de tes sons on croit entendre au bocage du rossignol le ramage... »), renoue avec l'héroïsme vocal, marqué de vocalises, dans une tessiture tendue, qui monte plusieurs fois au contre-ut, sans dédaigner des tournures plus sereines, d'un charme irrésistible. L'*Hymne* final, pour soprano, basse et chœurs, est empreint d'une noble grandeur :

> A Buffon rendons l'hommage que l'on doit aux immortels
> couronnons ce grand génie, ce mortel dont les succès
> en éclairant sa patrie font la gloire des Français
> élevons lui des autels.

Cette cantate de Desaugiers préfigure de manière si saisissante la *Création* de Haydn, qu'on ne peut manquer de se demander si celui-ci (ainsi que le baron Van Swieten, son librettiste) a pu connaître cette partition, et si son célèbre oratorio n'en constitue pas une sorte de réplique. Il faudra probablement chercher la réponse à cette question dans l'ensemble considérable de références maçonniques des cantates françaises ou étrangères. Que ce soit chez Mozart, Haydn ou chez les Français, la cantate et l'oratorio sont, en effet, liés étroitement au monde franc-maçon[1], à ses préoccupations philosophiques et à ses cérémonies. Rappelons que Clérambault composa sa cantate *les Francs-Maçons* vers 1742 (gravée en 1743) et Lemaire sa cantatille sur le même sujet en 1744. Un ouvrage anonyme intitulé *la Muse Maçonne ou Recueil de poésies diverses par le Fr. D* B**** (La Haye, R. Van Laak, 1773) publie quelques textes : *le*

1. On pense aux cantates de Mozart, mais aussi à la cantate anonyme *la Création*, conservée à la bibliothèque Municipale de Toulouse (Res mus B 518), écrite pour deux voix (dessus et basse), chœur et orchestre (deux violons, flûte seule, deux hautbois, deux clarinettes, deux cors, bassons, quintes, basses. Elle comporte une introduction, un récit, une ariette, un récit accompagné, un récit mesuré, une ariette et un hymne à l'éternel « Au très haut rendons hommage ».

Triomphe de la Maçonnerie, cantate à voix seule, *les Franc-Maçons*, cantate (c'est le texte que Clérambault a mis en musique), *le Misanthrope devenu Franc-Maçon*, cantate, *Invocation à Astrée*, « cantatille pour la fête de Saint-Jean » et *les Franc-Maçons*, cantatille. On pourrait trouver bien d'autres références, notamment chez Naudot.

Ces œuvres traitent souvent le thème de l'invocation à la nature, comme le fait l'aria de basse de Désaugiers cité plus haut, thème qui rappelle les *Hymnes au soleil* parsemant la musique française du XVIII^e^ siècle, quoique dans une perspective complètement renouvelée chez Desaugiers, puisqu'elle s'inscrit, dans une démarche scientifique assez inédite. D'autres œuvres de cette époque font référence à la franc-maçonnerie, comme *Amphion*, « cantate maçonnique » de Cherubini (perdue, 1786), la *Cantate funèbre maçonnique* de Giroust et la *Cantate à l'occasion de la réception d'un frère* de Bortolazzi.

Mais la cantate *Buffon* se rattache aussi à la catégorie des œuvres de circonstance, comme celles de Legrand (*l'Hymne des lys, c.* 1783), de Porta (*Cantate à M. le Baron de Bagge pour le jour de sa fête* [texte de Moline], 1785), de Bagge (*Cantate à Frédéric Guillaume II sur son avènement au trône*, 1786) ou celle de Bochsa (*Hommage des Français à S.E. l'ambassadeur de Perse*, à quatre voix et chœurs, *c.* 1800).

Les cantates de la Révolution

Quelques œuvres attachées aux événements et aux célébrations de cette période sont écrites dans la dernière décennie du siècle : *Cantate patriotique pour l'année 1790*, de Foignet, *Cantate dédiée à Ysabeau et Tallien* (1794), de Franz Beck, *la Mort de Lavoisier* (1794), de Langlé, *Cantate à l'occasion de l'anniversaire du roi Louis XVI* (1799), de F. Beck, *Cantate*

funèbre (1799), de Gossec, *Cantate à l'éternel*, de Giroust, *l'Honneur de la patrie*, d'Henri Meiller et *Cantate sur la paix*, « exécutée sur l'autel de la patrie à Maestricht » de Kar.

Cependant, il est évident que la cantate apparaît peu en tant que telle, et que les grandes compositions révolutionnaires s'appellent de préférence Hymne, Chant, Stances, comme si la Révolution avait voulu rompre avec ce terme d'Ancien Régime. Le caractère sacré que revêt souvent la Révolution, notamment dans ses grandes fêtes, exclut sans doute le souvenir trop profane de la cantate. On ne s'étonnera donc pas, en revanche, de la voir revenir en force pour les célébrations de Napoléon (Lefroid de Méreaux, Lesueur), ou de la Restauration (Paer).

Conclusion

POÉTIQUE MUSICALE

De nombreux hommes de lettres font paraître, après 1733, des réflexions sur l'opéra qui montrent bien à quel point l'art de Rameau a frappé les esprits, depuis sa tragédie lyrique d'*Hippolyte et Aricie*. C'est le cas de Rémond de Saint Mard ou de l'abbé de Mably, qui, dans ses *Lettres à Madame la Marquise de p*** sur l'opéra* (Paris, Firmin Didot, 1741), écrit : « Il faut convenir de bonne foi, notre musique ne saurait narrer ; le mauvais succès des cantates de Rousseau en doit convaincre tout le monde. Dès que les paroles sont faites pour être mises en musique, elles doivent renfermer quelque sentiment, & il faut que [celui] qui les chante, parle le langage de quelque passion, sans cela un musicien est sûr d'ennuyer. » Cette critique est intéressante dans la mesure où elle témoigne du déclin de la cantate à cette époque, mais elle reprend en fait un thème cher à Boileau, qui porte sur la poétique musicale et sur le rapport texte-musique. Or, il est exact que la musique de Rameau estompe en grande partie l'opposition entre récit et air, et que la vie dramatique s'accompagne d'une structure multiforme : au récit accompagné s'ajoutent les grandes scènes composites où s'enchaînent diverses formes vocales et instrumentales, si bien que, souvent, on ne sait pas vraiment si on se trouve dans un

air ou un récit. La vie s'exprime directement ; elle n'a pas besoin, chez lui, de médiation narratrice.

A la voix passionnée se substitue un « système de sons » destiné à l'oreille. « L'accent oral » est remplacé par les « institutions harmoniques »[1]. Ces remarques, qui s'appliquent à la musique de Rameau, décrivent aussi assez justement l'évolution esthétique qui mène de la cantate à la cantatille, notamment si l'on considère cette évolution sur toute la durée du siècle, car le genre même de la musique de concert (la cantate), qui diffère de celui destiné à la scène, en a fait un précurseur de cette évolution poético-musicale. Il nous semble que la crise de la cantate, et sa disparition provisoire, signifient donc, en fait, une crise poétique. On n'arrive plus à penser la place de la narration musicale. L'expression des passions, qui passait par celle des accents, de la déclamation (particulièrement dans le récitatif), se dégage du langage versifié pour aller vers la musique « pure ». La poésie de J.-B. Rousseau incarne bien la transition – équilibre instable, par définition – de l'esthétique classique au pré-romantisme.

« [J.-B. Rousseau choisit] heureusement ses expressions. Chaque mot est à sa place, & celui qu'il emploie est toujours l'unique & le vrai !... Il ne crie pas si haut que [Boileau] Despréaux ; mais il se fait mieux entendre. Il ne déclame pas ; il ne prêche pas : il raisonne ; il parle, il peint. »

Cette proposition du duc de Nivernois indique bien une certaine position poétique, qui n'est déjà plus celle de la grande tragédie racinienne, mais qui n'est pas non plus celle, plus subalterne, de l'opéra ramiste. En tout cas, elle n'est plus comprise au-delà d'une certaine époque, probablement parce qu'on ne peut plus concevoir ce que raisonner, parler et peindre

1. Belinda Cannone, *Musique et littérature au XVIII^e siècle*, PUF, « Que sais-je ? », 1998, p. 47.

veulent dire en musique et en poésie. On se contente de réduire les arguments à un quatrain et à multiplier maximes et adages. La vieille esthétique de l'imitation de la nature s'éloigne, car la musique développe une pensée spécifique, détachée de canons extérieurs à elle. Jean-Baptiste Rousseau l'avait lui-même bien senti lorsqu'il prétendait que « la géométrie a coupé la gorge à la poésie ».

La question « sonate, que me veux-tu ? » que posait Fontenelle est devenue sans objet, et l'essor prodigieux de la symphonie à cette époque prouve bien que la musique « pure » n'a plus à se justifier. Dans cette perspective, il est clair que l'opposition entre « narration » et « expression du sentiment » devient effectivement artificielle, et l'avenir appartient au lied et à la mélodie, précédés par la romance, c'est-à-dire à une autre poésie, qui ne distingue pas ces plans.

BIBLIOGRAPHIE

Tiersot J., *Cantates françaises du XVIII^e siècle,* Le Ménestrel, 1893.

Cucuel G., *Actéon, cantate de Boismortier, 1732,* Zeitschrift der Internationalen Musik-gesellschaft, IV (1914).

Barthelemy M., *Les cantates de Jean-Baptiste Stuck,* Recherches, 1961-1962.

Foster D., Parodies on Clérambault cantatas by Nicolas Grandval, *Recherches,* IV, 1964.

Vollen G. E., *The french cantata, a survey and thematic catalog,* UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1970.

Tunley D., *The eighteenth-century french cantata,* London, Dennis Dobson, 1974.

Dorival J., article Cantates de Rameau, dans le *Dictionnaire Rameau,* Fayard, 1983.

Jean-Baptiste Rousseau, Cantates, texte établi, annoté et présenté par Teresa Di Scanno, Paris, Schena-Nizet, 1984.

Cyr M., « Pour une nouvelle chronologie de cantates de Jean-Philippe Rameau ». Colloque international Jean-Philippe Rameau, Dijon, 1983, Paris-Genève, Slatkine, 1987.

Dorival J., *André Campra et la cantate française,* Centre de musique baroque de Versailles, 1993.

Cessac C., *Élisabeth Jacquet de La Guerre, une femme compositeur sous le règne de Louis XIV,* Actes Sud, 1995.

Turellier F., Des cantates anonymes attribuables à Jean-Baptiste Morin (1677-1745) dans le manuscrit F Pc Res 1451 : cantates de Mancin[i], in *Revue internationale d'études musicales,* n° 8/9, 1996-1997.

Sébastien de Brossard, Cantates françaises et italiennes, éd. de Jérôme Dorival, Centre de musique baroque de Versailles, 1997.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction — **Définitions** 3

Musique de chambre vocale, 4 — Une nouvelle pratique musicale, 6.

Chapitre I — **Musique et poésie** 9

Le contexte musical, 9 — L'invention de J.-B. Rousseau, 13 — Le contexte poétique, 14. Anciens et Modernes, 15 — Le destin d'un poète, 17 — L'idée J.-B. Rousseau, 19 — La coupure, 20 — La naissance de la cantate : circonstances historiques, 21 — Opéra seria et cantate : comparaison 25.

Chapitre II — **Chronologie générale et contexte social** 28

La cantate : 1703-1712, 28 — 1713-1730, 30. La cantatille, 1713-1730, 32 — L'édition musicale, 33 — La diffusion : les dédicaces, les publics, 34 — Le statut social des compositeurs, 37 — Les principaux poètes, 39.

Chapitre III — **Les poètes et leurs œuvres** 41

De l'ode à la cantate, 41 — *Diane*, de J.-B. Rousseau, 42 — Le goût poétique, 45 — Les thèmes littéraires, 46 — Typologie, 47.

Chapitre IV — **Les créateurs de la cantate** 52

Le traitement du récitatif, 52 — Les airs, 55 — La symphonie, 58 — Les voix, 62 — 1708, année de l'élargissement du genre, 63 — Campra et l'esprit dramatique, 64 — La génération de Campra, 68 — La cantate religieuse, 69 — Brossard, 69 — Jacquet de la Guerre, 70 — R. Drouard de Bousset, 72.

Chapitre V — **Généralisation de la cantate** 74

Pignolet de Montéclair, 74 — Courbois, 75 — Clérambault, 78 — C. H. Gervais, 83 — Destouches, 84 — Rameau, 84 — Chronologie des cantates de Rameau, 88 — Collin de Blamont, 90 — Bodin de Boismortier, 91 — Bouvard, 92 — La cantate comique, 92 — N. R. de Granval, 94.

Chapitre VI — **La cantatille** 95

Naissance de la cantatille jusqu'à Mouret et Lemaire, 95 — La cantatillle scénique, 96 — Les premières œuvres, 97 — Mouret, 97 — Lemaire, 99 — La génération Lemaire, 102 — Triomphe et déclin de la cantatille, 103 — Contemporains de Lefebure, 107 — La couleur instrumentale et vocale de la cantatille, 111.

Chapitre VII — **Le style classique** 113

La cantate à la fin du siècle, 115 — Les cantates de la Révolution, 120.

Conclusion — **Poétique musicale** 122

Bibliographie 125

BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE « QUE SAIS-JE ? »

Histoire de la musique en Europe, n° 40
Les grandes dates de l'histoire de la musique, n° 1333
Les formes de la musique, n° 478
La musique française du Moyen Age à la Renaissance, n° 931

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Juin 1999 — N° 46 111

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE
fondée par Paul Angoulvent
dirigée par Anne-Laure Angoulvent-Michel

La cantate française a joué un rôle important dans la société aristocratique et bourgeoise du XVIII[e] siècle. Elle apporte une poétique musicale nouvelle dans le rapport poésie-musique qui a tant passionné cette époque, car elle est radicalement différente de l'opéra. Elle s'inscrit en effet dans une esthétique de la musique de chambre qui cherche de nouvelles alchimies sonores entre voix et instrument.

Jérôme Dorival, docteur en musicologie, est professeur au Conservatoire de Lyon.

9 782130 499749

Derniers titres parus

3426 La mode
D. WAQUET et M. LAPORTE

3427 Les politiques publiques de la culture en France
P. MOULINIER

3428 Histoire de Londres
H. CLOUT

3429 Le laser en dermatologie et esthétique
S. BENOLIEL

3430 Les synagogues
M.-R. HAYOUN et D. JARRASSÉ

3431 La qualité des soins médicaux
H. LETEURTRE et J.-F. QUARANTA

3432 L'Europe du Nord au XX[e] siècle
F.-C. MOUGEL

3433 Le corps et la beauté
J. MAISONNEUVE et M. BRUCHON-SCHWEITZER

3434 Le chaos
F. LURÇAT

3435 Géographie de la santé en France
F. TONNELLIER et E. VIGNERON

3436 Le patrimoine mondial
D. AUDRERIE, R. SOUCHIER et L. VILAR

3437 Textes du droit de l'asile
D. ALLAND

3438 Aristophane et l'ancienne comédie
P. THIERCY

3439 Les grandes dates de l'architecture contemporaine en Europe
G. MONNIER

3440 Cléopâtre
C.-J. SCHWENTZEL